Jacques Aumont / Michel Marie

Análisis del film

Paidós

Comunicación 42 Cine

[USO EXCLUSIVO CON FINES EDUCATIVOS Y NO COMERCIALES]

Paidós Comunicación **Cine**
Colección dirigida per Josep Lluís Fecé

16. G. Deleuze - *La imagen - movimiento. Estudios sobre cine 1*
17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet - *Estética del cine*
26. G. Deleuze - *La imagen - tiempo. Estudios sobre cine 2*
42. J. Aumont y M. Marie - *Análisis del film*
47. J. C. Carrière y P. Bonitzer - *Práctica del guión cinematográfico*
48. J. Aumont - *La imagen*
53. M. Chion - *La audiovisión*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J. C. Carrière - *La película que no se ve*
85. J. Aumont - *El rostro en el cine*
86. V. Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
87. M. Chion - *La música en el cine*
89. D. Bordwell y otros - *El cine clásico de Hollywood*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
102. VV. AA. - *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
107. M. Chion - *El sonido*
108. VV. AA. - *Profondo Argento*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
115. S. M. Eisenstein - *Hacia una teoría del montaje, vol. 1*
116. S. M. Eisenstein - *Hacia una teoría del montaje, vol. 2*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J. L. Sánchez-Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stam - *Teorías del cine*
127. E. Morin - *El cine o el hombre imaginario*
128. J. M. Català - *La puesta en imágenes*
129. C. Metz - *El significante imaginario*
130. E. Shohat y R. Stam - *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*
133. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) vol. 1*
134. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) vol. 2*

Jacques Aumont
Michel Marie

Análisis del film

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Hecho por
FEDE6790

Título original: *L'analyse des films*
Publicado en francés por Éditions Nathan, París

Traducción de Carlos Losilla

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1988 by Éditions Nathan, París
© 1990 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
http://www.paidos.com

ISBN: 84-7509-620-4
Depósito legal: B-20.534/2002

Impreso en Hurope, S. L.,
Lima, 3 - 08030 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Introducción 11

Capítulo 1
Hacia una definición del análisis del film

1. El análisis y otros discursos sobre el film 17
1.1. Los diversos tipos de discursos sobre el film 17
1.2. Análisis y crítica 20
1.3. Análisis y teoría, análisis y singularidad del film 22
1.4. Análisis e interpretación 24
2. Diversidad de métodos analíticos: algunos hitos históricos 25
2.1. Un cineasta escruta su obra para defenderla mejor: Eisenstein 26
2.2. Los análisis de films en el mercado de la actividad cultural: las fichas filmográficas 33
2.3. La política de los autores y el análisis interpretativo 41
2.4. La parada de la imagen 44
3. Conclusión: hacia una definición del análisis de films 46
Bibliografía 48

Capítulo 2
Instrumentos y técnicas del análisis

1. Film y metafilm: la no inmediatez del texto fílmico 52
1.1. El film y su transcripción 52
1.2. Los instrumentos del análisis fílmico 54
2. Instrumentos de descripción 55
2.1. El *découpage* 56
2.2. La segmentación 63
2.3. La descripción de las imágenes del film 73
2.4. Cuadros, gráficos y esquemas 76
3. Instrumentos citacionales 81
3.1. El fragmento de film 81
3.2. El fotograma 82
3.3. Otras maneras de citar 87
4. Los instrumentos documentales 88
4.1. Elementos anteriores a la difusión del film 89
4.2. Elementos posteriores a la difusión 90
Bibliografía 91

Capítulo 3
El análisis textual: un modelo controvertido

1. Análisis textual y estructuralismo 96
1.1. Algunos conceptos elementales 96
1.2. El análisis estructural 97
2. El film como texto 100
2.1. Los avatares de la noción de texto 100
2.2. El análisis textual de films 103
3. Los análisis de films explícitamente códicos 105
3.1. El alcance práctico de la noción de código 105
3.2. Análisis de films, análisis de códigos 106
4. Análisis terminado, análisis interminable 111
4.1. La utopía del análisis exhaustivo 111
4.2. Análisis de fragmento, análisis de film 112
4.3. Análisis de principios de films, principios de análisis 118
4.4. Extensión del objeto, extensión del análisis 121
5. Fortuna crítica del análisis textual 123
Bibliografía 126

Capítulo 4
El análisis del film como relato

1. Análisis temático, análisis de contenidos 130

1.1. "Temas" y "contenidos" 130
1.2. El análisis temático 133
2. Análisis estructural del relato y análisis de films 135
2.1. Propp y el análisis del cuento maravilloso 135
2.2. Perfeccionamiento del análisis estructural del relato 138
2.3. Greimas y el análisis semántico de los relatos 142
3. El análisis del relato como producción: la problemática de la enunciación 149
3.1. La problemática de la enunciación 149
3.2. Gérard Genette; relato y narración: la focalización 150
3.3. Punto de vista de los personajes, punto de vista del narrador 154
3.4. La cuestión de la "voz" narrativa 158
Bibliografía 163

Capítulo 5
El análisis de la imagen y el sonido

1. El cine y la pintura 168
1.1. El análisis pictórico: algunos ejemplos 169
1.2. *Fausto*, de Murnau, analizado por Eric Rohmer 173
2. El análisis de la imagen fílmica 175
2.1. El encuadre y el punto de vista: *Cieloviek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara) 176
2.2. El análisis de la imagen y el montaje: la relación campo-fueracampo 182
2.3. El espacio narrativo: *La regla del juego*, de Jean Renoir 188
2.4. Plástica y retórica de la imagen: el *cache* y el iris en *Nosferatu, el vampiro* 194
2.5. La imagen y la figura: *Amanecer*, de F.W. Murnau 201
3. El análisis de la banda sonora 204
3.1. El ejemplo de la música 204
3.2. El análisis del sonido fílmico: la noción de banda sonora y sus límites 206
3.3. El análisis de la música del film 209
3.4. El análisis de los ruidos, de los sonidos ambientales y del habla 212
3.5. El análisis del habla y de la voz 217
Bibliografía 223

Capítulo 6
Psicoanálisis y análisis del film

1. ¿Por qué el psicoanálisis? 225
2. Algunas ambigüedades en relación con el psicoanálisis 228

3. Psicoanálisis y textualidad 231
3.1. El complejo de Edipo, la castración y el "bloqueo simbólico". 233
3.2. Las identificaciones secundarias 237
3.3. Psicoanálisis y narratología: narrador, personaje y espectador. 239
3.4. El espectador en el texto: la "sutura" 242
3.5. Los análisis feministas en los Estados Unidos 245
Bibliografía 248

Capítulo 7
Análisis de films e historia del cine. Verificación de un análisis

1. Análisis de estructuras inmanentes o análisis de fenómenos históricos 250
1.1. Análisis de films e intertextualidad 251
1.2. El análisis de grandes corpus 257
2. Garantías y validación de un análisis 265
2.1. Criterios "internos" 266
2.2. Criterios "externos" 267
2.3. Análisis del film e historia social: *Roma, ciudad abierta* o Rossellini, testigo de la resistencia italiana 273
Bibliografía 277

Capítulo 8
Objetivos del análisis: a modo de conclusión

1. El análisis, *alter ego* de la teoría 279
1.1. El análisis como verificación de la teoría 279
1.2. El análisis como invención teórica 280
1.3. El análisis como demostración 281
2. Análisis, estilística y poética 282
3. El análisis como revelador ideológico 286
4. El placer del análisis 288
5. El análisis como aprendizaje 293
5.1. El análisis oral 293
5.2. Análisis de grupo 295
6. Análisis de films, análisis audiovisual 296
Bibliografía 297

Bibliografía 298
Indice de films citados 307

A Raymond Bellour

Introducción

El análisis de films no es en absoluto una actividad nueva, ni mucho menos. Casi se podría decir, forzando un poco las cosas, que nació al mismo tiempo que el cine: a su manera, los cronistas que narraban las primeras sesiones del cinematógrafo, comentando con vigor los detalles de aquellas "vistas animadas" que acababan de descubrir, eran ya en cierto modo analistas (a veces precisos, aunque nunca demasiado exactos).

Más tarde, los críticos especializados tomaron el relevo: en el caso de algunos, la atención que prestaban a los films era tan aguda que se convertía en verdaderamente analítica. (El buen crítico de cine, ¿no es acaso, entre otras cosas, aquel que sabe disociar la forma fílmica de la historia narrada?) Más recientemente aún, con la integración cada vez más evidente del cine en la institución cultural (por medio de los cineclubs, de las salas de repertorio y de las filmotecas), y sobre todo en la institución educativa, la escuela, todo esto se ha acentuado aún más. Hoy en día, el cine pertenece al patrimonio cultural; la televisión, la radio y los periódicos lo tratan igual que a las artes tradicionales: incluso la universidad, desde hace quince o veinte años, ya lo ha descubierto. En pocas palabras: jamás se había comentado ni estudiado de tal manera, y ésta es, sin lugar a dudas, la principal razón del desarrollo sistemático, sobre todo en el marco de las instituciones, de una práctica del análisis de films.

En efecto, si no hubiéramos ido más allá de las fichas filmográficas del IDHEC tal como se escribían alrededor de 1950, o incluso de las (excelentes) críticas redactadas por André Bazin para "Peuple et culture", este libro no tendría ninguna razón de ser. Lo que nos permite intentar una teorización del análisis del film es, ante todo, la aparición, hacia 1965-1970, en un contexto mayoritariamente universitario o parauniversitario, y en estrecha relación con los inicios de una moderna teoría del cine, de un tipo de análisis más trabajado, más sistemático: lo que a veces se ha llamado, de una manera un tanto abusiva, el "análisis estructural". El análisis estructural no es más que un punto de partida, que pronto se desbordó por todas partes, pero que aún hoy en día desempeña el papel de una especie de mito director del análisis de films en general (aunque sólo sea por haber obligado a los analistas a utilizar, hablando de cine, conceptos y métodos de las llamadas ciencias humanas).

En Francia, y más ampliamente en Europa, así como en la América del Norte, existe actualmente, en los departamentos universitarios que incluyen el cine como asignatura y en las instituciones dedicadas a la investigación, un gran número de analistas "profesionales"; su trabajo se publica en francés y en inglés, pero también en italiano y en español, en revistas especializadas, dirigidas a un público mayoritariamente universitario, como *Cinema Journal, Wide Angle* o *Camera obscura* (Estados Unidos), *Iris* (Francia), *Versus* (Países Bajos), *Contracampo* (España)*, *Screen* o *Framework* (Gran Bretaña), etc.

Así pues, este libro se ha escrito en un momento en el que, ampliamente institucionalizado, el análisis de films parece sin embargo estar en pleno período de búsqueda, de duda entre diversos soportes metodológicos y de integración acerca de su objetivo. En la década de los sesenta, que contempló el desarrollo

---

* Esta revista ya no se publica desde hace algún tiempo. [T.]

más rápido, en todos los planos, de los estudios cinematográficos a escala mundial, le está sucediendo hoy en día un período en el que estos estudios, ya totalmente establecidos, sienten una preocupación aún mayor por legitimarse plenamente, acercándose en seriedad y en rigor a los estudios humanistas más tradicionales (y, a veces, acercándose decididamente a las ciencias). En esta preocupación legitimatoria, el gesto más corriente es el hecho de tomar prestados conceptos, métodos y campos teóricos de otras disciplinas, o, de una manera aún más frecuente, de otras teorías, constituidas a propósito de otros objetos (en especial, aunque no únicamente, del objeto "literatura"). Por todo esto se pueden leer análisis de films estructuralmarxistas, semiopsicoanalíticos, neoformalistas, derridianos e incluso lyotardianos o deleuzianos. Este modo de etiquetar resulta un poco fácil, y no insistiremos más en él (aunque cada uno de estos análisis son, a veces, tan caricaturescos como sus etiquetas).

El problema, evidentemente, es que no se debería considerar el análisis de films como una verdadera disciplina, sino, según los casos (y volveremos a ello a lo largo del libro), como aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas. Es decir: no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films. A pesar de su forma negativa, este enunciado nos parece absolutamente esencial: en todo caso, representa en su mayor parte el punto de partida de este libro. En efecto, renunciamos, de entrada, a erigir un método (una "clave", como se dice a veces de manera un tanto artificial), para intentar, por el contrario, reseñar, comentar y clasificar los análisis más importantes practicados hasta hoy, con el fin de que surjan por sí solas las experiencias metodológicas y de esbozar la posibilidad de una aplicación de estas experiencias más allá del objeto inicial. En otras palabras, vamos a proporcionar muchos ejemplos, algunos de ellos desarrollados con todo detalle, y vamos a evitar, en la medida de lo posible, dar recetas demasiado generales. La intención de este libro, en el fondo, es mantener el equilibrio entre la singularidad de los análisis y la preocupación de la reflexión metodológica, incluso epistemológica, forzosamente más general.

Paralelamente, el plan que hemos adoptado, al intentar respetar una cierta progresión de un capítulo a otro, no intenta ser ni exhaustivo ni absolutamente sistemático. De hecho, hemos alternado los capítulos generales (el capítulo 2, sobre los "instrumentos" del análisis; el capítulo 5, sobre el análisis de la imagen y el sonido; el capítulo 7, sobre el análisis y la historia) con otros en los que se describen con mayor detalle y con ejemplos los principales cuerpos metodológicos que han alimentado el análisis de films desde el principio de su existencia (el capítulo 3, sobre el análisis textual; el capítulo 4, sobre los métodos de la narratología aplicados al film; el capítulo 6, sobre el psicoanálisis y el análisis del film). El libro se abre además con un capítulo que intenta delimitar mejor la definición de análisis (sobre todo oponiéndola a otros discursos sobre el film), mientras que el capítulo 8 y último examina los objetivos principales.

Debemos decir una vez más que no se va a encontrar aquí (ni en ninguna otra parte) "el" método que, milagrosamente, permita a todo el mundo analizar cualquier tipo de film. Creemos, por el contrario, que además de los elementos de reflexión general que contiene, este libro permite, en lo que se refiere a multitud de puntos, aclarar las posibles elecciones, destacar las precauciones indispensables y seguramente sugerir posibles aproximaciones, en términos lo suficientemente concretos como para poder utilizarse, con gran rapidez, en análisis efectivos. Finalmente, a esta meta principal de nuestra obra puede añadirse otra (que según creemos no es menos importante): esperamos, mediante este muestrario de los mejores análisis de films, que el lector sienta placer al leerlos, aunque a veces sean largos y a menudo difíciles, y que experimente la necesidad de volver a ellos siempre que quiera. Esperamos así que este libro —ante todo destinado a todos aquellos que estudian cine (o lo enseñan, que viene a ser lo mismo)— podrá satisfacer también al lector que simplemente desee profundizar en su reflexión sobre los films, otorgándole una visión más racional y documentada.

Los autores de este libro colaboraron también, con Alain Bergala y Marc Vernet, en la redacción de una obra anterior, *Esthétique du Film**, aparecida en la misma colección en 1983 y en gran medida complementaria del presente volumen.

Nos hemos permitido en repetidas ocasiones, y en lo que se refiere a ciertos puntos teóricos que no podíamos volver a exponer con detalle, remitir al lector a aquella obra mediante una nota.

---

*Traducción castellana: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1989 (1ª reimpresión). Siempre que se citen páginas de esta obra, ya sea en el texto o en las notas, se referirán a esta edición. [T.]

Debemos dar las gracias por la amigable ayuda que nos han prestado en la redacción de este manuscrito, y sobre todo por sus críticas acerca de versiones anteriores, a André Gaudreault, Ratiba Hadj-Moussa, Roger Odin, Dana Polan, Francis Vanoye y Marc Vernet.

Finalmente, tenemos que rendir un particular homenaje a Raymond Bellour, cuyos trabajos, decisivos para el reconocimiento del análisis fílmico como parte integrante de la actividad teórica, inspiraron la idea misma de este libro; nuestro título, deliberadamente parecido a su *Analyse du film*, quiere también dejar traslucir este homenaje.

N.B. Hemos intentado, en la medida de lo posible, comentar análisis escritos por otros investigadores; sin embargo, nos hemos visto obligados, en ciertos aspectos concretos y sobre todo en el capítulo 5, a resumir análisis elaborados por alguno de nosotros. Este "nosotros" se refiere al autor bicéfalo de esta obra; y el nombre propio de uno o de otro, a análisis individuales anteriores.

1 Hacia una definición del análisis del film

1. EL ANALISIS Y OTROS DISCURSOS SOBRE EL FILM

1.1. Los diversos tipos de discursos sobre el film

Este libro está dedicado a la presentación y al examen de un cierto tipo de discurso sobre los *films*. Esto no quiere decir que vayamos a olvidarnos de los aspectos puramente "cinematográficos". Los films son también productos que se venden en un mercado específico; sus condiciones materiales, y sobre todo psicológicas, de presentación al público, y a cada espectador en particular, son modeladas por la existencia de una institución, socialmente aceptada y económicamente viable, perceptible hasta tal punto que hoy en día se encuentra en plena mutación: únicamente en el propio dispositivo de la sala oscura se determina, hasta cierto punto, su recepción y su existencia. Ya tendremos ocasión de volver sobre estas condiciones y limitaciones anteriores al film y exteriores a él, aunque inscritas más o menos limpiamente en su propio corpus.

No obstante, debemos destacar de entrada que el tipo de discurso que vamos a estudiar aquí se preocupa ante todo de los films considerados como obras en sí mismas, independientes e infinitamente singulares. Así, aquello de lo que queremos hablar se define de una manera más cómoda y clara en relación a todas las variedades del discurso sobre el film entendido de este modo.

> Los discursos que abordan el film desde un punto de vista exterior a la obra no tendrán cabida aquí más que de un modo muy accesorio: existe un discurso jurídico, sociológico e incluso psicológico sobre el film, que puede proceder tanto del enfoque empleado como de las ciencias humanas. Nosotros lo distinguiremos del análisis del film propiamente dicho.

El análisis del film, en la acepción que vamos a otorgarle a lo largo de toda esta obra, no es extraño a una problemática de orden estético o lingüístico. El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de un deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, sin olvidar nunca un cierto presupuesto valorizador.

Los métodos de análisis que estudiaremos en este libro pertenecen a este conglomerado. En consecuencia, consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe insertarse igualmente en la historia de las formas, de los estilos y de su evolución.

Vamos a proponer, pues, distinguir los análisis de films intrínsecos de aquellos que necesitan una confrontación de la obra estudiada con otro tipo de manifestaciones sociales. Para poner un ejemplo, el análisis propiamente histórico de un film deberá, sobre todo, en una primera fase, proceder al estudio interno de la obra, descomponiendo principalmente los elementos de la representación sociohistórica que puedan observarse en su seno. Pero este estudio será selectivo: no tendrá en cuenta aquellos elementos que no desempeñen ningún papel en el mecanismo de la representación histórica: por ejemplo, el hecho de que el film sea en color o en cinemascope. Además, deberá necesariamente confrontar sus resultados con otros tipos de representación producidos por la literatura, la prensa, la publicidad, etc.

> En *Sociologie du cinéma*, el historiador Pierre Sorlin examina en *Ossessione* (Visconti, 1942) todas aquellas unidades que se refieren a la representación de la mujer, la imagen del campo y su oposición a la ciudad, *tal como las construye el film*. Según su análisis, la ciudad tiene un marco, mientras que el campo carece de él: "Los cineastas no ven el campo, no es perceptible para ellos, sólo lo aprehenden por medio de características periféricas o transitivas (lo que pasa a través de él). Es esta ceguera la que interesa al historiador de las sociedades, puesto que le informa acerca de cómo era el medio productivo cinematográfico en la Italia de 1942".

Sin embargo, analizar un film, incluso entendido como obra artística, es en el fondo una actividad banal, por lo menos de una forma no sistemática, algo que todo espectador, por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinado de su visión. La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación. Definido de este modo, mínimo por lo exacto, en el que la atención nos conduce al detalle, el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente. Debe quedar claro, en concreto, que un buen crítico es siempre más o menos un analista, como mínimo en potencia, y que una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles, unida a unas potentes dotes interpretativas. No obstante, la miopía analítica puede transformarse en ceguera cuando la mirada se anega en el bosque de los detalles.

Pero si la actitud analítica es, o debería ser, la cosa más normal del mundo, del mismo modo que el sentido crítico, lo que debemos hacer ahora es definir el análisis sistemático de un film entendido como discurso específico. Para hacerlo, conviene enfrentarlo al discurso que le es más próximo: el discurso crítico. En efecto, es evidente que el film puede ser objeto de una gran diversidad de discursos; y hay que constatar igualmente que estos últimos siempre son diferentes del análisis de films propiamente dicho.

1.2. Análisis y crítica

Vamos a examinar las características de los principios y objetivos de la actividad crítica que permiten distinguirla del análisis de films. Esto nos lleva igualmente a situar el discurso crítico en relación al discurso "cinefílico". Este último surge de una actitud basada en la efusión amorosa dirigida hacia el objeto y es extraño que se lleve bien con el placer de la operación analítica. Pero debemos hacer algunas precisiones. La actitud cinefílica es susceptible de todas las dosificaciones posibles entre la relación pasional inmediata y el deseo de conocimiento.

> Existe, en primer lugar, la aproximación cinefílica prioritariamente fetichista, la de las revistas "para el gran público", del *Magazine* de ayer a las actuales *Première* o *Studio*, basadas en el culto al actor y a las estrellas; y en el otro extremo, la cinefilia analítica que está en la base de la crítica de films concebida como crítica de arte.
>
> La primera está caracterizada por una evaluación tenazmente selectiva, muy a menudo intolerante, el placer de la acumulación repetitiva y obsesiva, y la práctica de la alusión a los *happy few*. Woody Allen, en *Annie Hall* y *La rosa púrpura de El Cairo*, nos ha ofrecido sabrosos retratos de cinéfilos neuróticos. La segunda aproximación se refiere a las críticas de las revistas mensuales especializadas, como *Cahiers du Cinéma* y *Positif*. No es necesario decir que la actividad crítica incluye también la cultura "cinefílica", mientras que el amor al cine puede satisfacerse mediante una relación exclusivamente pasional y ciega, entendiéndose entonces el deseo de conocimiento como un obstáculo con respecto al goce.

La actividad crítica desempeña tres funciones principales: informar, evaluar y promover. Estas tres funciones inciden de manera distinta en el concepto de análisis. La información y la promoción son decisivas para la crítica periodística, tanto diaria como semanal. La evaluación, que permite la expresión del sentido crítico, está también directamente relacionada con la actividad analítica. Un buen crítico es aquel que posee capacidad de discernimiento, y que sabe apreciar, gracias a su agudeza sintética, aquella obra que pasará a la posteridad. Es también un pedagogo

del placer estético, e intenta compartir la riqueza de la obra con la mayor parte del público posible. Es evidente que la parte evaluativa y analítica adquiere consistencia en el ejercicio de la crítica especializada, la de las revistas mensuales, mientras que la parte informativa predomina en cualquier actividad crítica relacionada con la actualidad: la prensa escrita, la radio, la televisión, etc.

> Existen, de todas formas, extraños ejemplos de ejercicio de la crítica cotidiana basados en una gestión analítica muy pronunciada. El caso más conocido es el de André Bazin, redactor de varios cientos de reseñas en *Le Parisien Liberé* cuyo valor crítico ha justificado su reedición en forma de libro. Bazin era un ensayista travestido de periodista. Serge Daney, al principio crítico en una revista mensual especializada, *Cahiers du Cinéma*, ejerce ahora su talento analítico en *Libération*. Sus artículos diarios también se han publicado en un volumen.

La actividad crítica que se ejerce en las publicaciones especializadas sin relación directa con la actualidad raras veces la practica un periodista profesional. El perfil del crítico es más bien el de un militante cultural, la mayor parte de las veces profesional de la enseñanza o implicado en alguno de los sectores de la distribución y exhibición de films. El crítico de revista mensual desempeña la ingrata y siempre renovada tarea de multiplicar las informaciones sobre las cinematografías desconocidas y abordar los films más minoritarios y difíciles, de los cuales raramente habla la crítica diaria. La parte reservada al análisis más profundo de una obra, que también es una de sus vocaciones, se reduce la mayoría de las veces a su mínima expresión. La reciente evolución tanto de la prensa especializada como de la distribución cinematográfica de investigación y de "arte y ensayo" acentúa estas dificultades: a menudo es más urgente movilizar varias páginas en favor de un film que puede desaparecer rápidamente de la cartelera, que desarrollar un estudio detallado de uno de esos grandes films de autor del año que todo el mundo ha reconocido como tal y que, por lo tanto, ya habrá encontrado su público.

El criterio de actualidad no desempeña ningún papel en la evolución del análisis: su autor puede escoger la obra que más le convenga de entre todas las épocas de la historia del cine, puesto que jamás está directamente sometido a los azares de la distribución.

Para el crítico, el juicio de apreciación es fundamental. En principio, no interviene en las elecciones del analista, que puede fijar su atención tanto en las obras maestras indiscutibles de la historia del cine como en cualquier mercancía de la producción comercial. Esta elección debe estar determinada por criterios "objetivables", en función de una pertinencia determinada (estética, sociológica, histórica, etc.). Por supuesto, esta neutralidad científica acaba siendo algo ilusorio, y detrás de cualquier "elección de objeto", como detrás de cualquier relación amorosa, se esconden siempre predilecciones personales. Este libro, como todos los de su especie, se refiere al corpus de los films analizados, conjunto que corresponde más o menos al de la cinefilia clásica.

El crítico informa y ofrece un juicio de apreciación, mientras que el analista debe producir conocimiento. Está obligado a describir mínimamente su objeto de estudio, a descomponer los elementos pertinentes de la obra, a hacer intervenir el mayor número posible de aspectos en su comentario y a ofrecer, por medio de todo esto, una *interpretación*.

1.3. Análisis y teoría, análisis y singularidad del film

El análisis, pues, ni define las condiciones y medios de la creación artística, aunque pudiera contribuir a esclarecerlos, ni aporta juicios de valor, ni establece normas.

Esta última característica, en concreto, es importante. Además de que distingue el análisis de una cierta concepción de la crítica, contribuye a acercarlo a otro conjunto de discursos sobre el cine que acostumbramos a denominar "teoría del cine". A decir verdad, todo esto es abusivo, pues, si existe desde hace tiempo una actividad teórica intensa alrededor del cine y del fenómeno fílmico, hay que decir también que no existe hasta hoy ninguna teoría unificada de uno u otro. Así pues, como "la" teoría, el análisis de films es una manera de presentar, racionalizándolos, fenómenos observados en los films; como la teoría "del cine", el análisis de films es una actividad ante todo descriptiva y no formativa, ni siquiera allí donde se hace, en ocasiones, más explicativa.

El análisis y la teoría comparten de hecho las siguientes características:

— uno y otra parten de lo fílmico, pero terminan a menudo constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico;

— uno y otra mantienen una ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto;

— uno y otra, en fin, han encontrado actualmente su sitio en la institución educativa, y más concretamente en las universidades e institutos de investigación.

Como hemos afirmado de entrada en la introducción, no existe, a pesar de lo que se ha dicho en muchas ocasiones, un método universal de análisis de films. Ciertamente, existen métodos, relativamente numerosos, y de alcance más o menos general (sin los cuales este libro no tendría ningún sentido), pero, por lo menos hasta hoy, son relativamente independientes unos de otros.

Dicho de otro modo, sería preferible decir que lo que se cuestiona aquí es la posibilidad y la *manera de analizar* un film, más que el *método general de análisis* de los films; de ahí la elección de nuestro título: *Análisis del film.*

En resumen, hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y objeto resultan por completo adecuados para el film concreto del que se ocupan.

Naturalmente, apenas emitida, esta idea merece una respuesta. Primero, porque es un poco simplista. Sin duda, cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para *el* film o *el* fragmento de film que analice; pero al mismo tiempo, ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general, o de teoría: he aquí, en el fondo, una consecuencia directa de lo que hemos dicho un poco más arriba acerca de la consustancialidad del análisis y de la teoría. Todo analista tiene la vocación de convertirse en teórico, si es que ya no lo es en parte, y la multiplicación de los análisis singulares tiene, a menudo, como causa o como objetivo, el deseo de perfeccionar o de impugnar la teoría.

Se puede ya mencionar, a título de síntoma de esta tendencia de lo particular a lo general, los títulos de dos libros que son recopilaciones de análisis singulares y de textos metodológicos sobre aspectos concretos: *L'analyse du film*, de Raymond Bellour, y *Théorie du*

> *film*, obra colectiva bajo la dirección de Jacques Aumont y Jean-Louis Leutrat.

Pero, si la idea de un análisis irreductiblemente singular debe aceptarse con precaución, es también porque, si la llevamos a sus últimas consecuencias, implicaría cuestiones casi insolubles en lo que se refiere a la validez del análisis. Siempre podemos imaginar que, además de por su propio método, el analista se preocupa también de definir sus propios criterios de validez, pero es evidente que estos criterios, si cada vez deben considerarse como *sui generis*, corren el riesgo de ser poco convincentes.

Es ésta una cuestión fundamental, siempre presente en la práctica y la metodología del análisis de films: si el análisis es singular, ¿qué puede garantizarlo? Esta singularidad, ¿no puede afectar también al analista? Dicho de otro modo, ¿no corre el riesgo de llegar demasiado pronto a un relativismo universal, a la posibilidad de concebir el análisis como infinitamente singular, y, por ejemplo, a la idea de que existe una infinidad de análisis posibles para cada film, todos ellos válidos y legítimos?

Volveremos sobre todos estos aspectos en el apartado 7.2: "Garantías y validación de un análisis".

1.4. Análisis e interpretación

La cuestión de la validez de un análisis es, pues, central e implica a la vez la siguiente pregunta: ¿puede distinguirse el análisis de la crítica? Esta cuestión, por sí misma, conduce a otra, igualmente delicada: la de la *interpretación*.

Para numerosos analistas, la palabra interpretación tiene connotaciones peyorativas, y es muy a menudo sinónimo de "sobreinterpretación" o de interpretación arbitraria o "delirante": se trataría, en suma, del exceso de subjetividad de un análisis, la parte más o menos injustificable, aunque inevitable, de proyección o de alucinación.

Así pues, la cuestión no es tan simple. Es cierto: es relativamente fácil, en general (aunque no siempre), rechazar interpretaciones abusivas, basadas en elementos demasiado poco numerosos o inciertos. Pero hay toda una serie de análisis que, por su propia naturaleza, limitan con la interpretación, sin que se pueda establecer una frontera con facilidad. Por nuestra parte, nos parece que una actitud más franca consistiría en admitir que el análisis tienen bastante que ver con la interpretación: que esta última sería, si se quiere, el "motor" imaginativo e inventivo del análisis; y que el buen análisis sería aquel que no duda en utilizar esta facultad interpretativa, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible.

Es ocioso decir que se trata de un ideal raras veces alcanzado, y que el analista siempre se queda un poco "atascado" entre el deseo de atenerse estrictamente a los hechos, a riesgo de no hacer otra cosa que parafrasear el film, y el deseo de decir algo esencial sobre su objeto, a riesgo de deformar los hechos o de encauzarlos tendenciosamente hacia una dirección determinada.

> En su artículo "Pour une sémio-pragmatique du cinéma", Roger Odin ha propuesto la hipótesis de que cada film puede dar lugar, si no a una infinidad, por lo menos a un gran número de análisis, y que el texto mismo del film funcionaría, en relación a esta posibilidad de multiplicación, como una limitación: el film, en resumen, no propondría ningún análisis en concreto de sí mismo, no haría más que prohibir ciertas vías de aproximación. "No se trata solamente de que un film no produzca sentido alguno en sí mismo, sino que todo lo que puede hacer es *bloquear* un cierto número de elementos significantes".
>
> Esta formulación tiene la ventaja de definir el film como garante —único garante— de la pertinencia del análisis y de la ausencia de delirio del analista.
>
> La historia del cine es rica en films que han dado lugar a interpretaciones ampliamente divergentes, cuando no francamente contradictorias: es el caso de muchas obras de Buñuel —*Nazarín* (1958), *El ángel exterminador* (1962), *El fantasma de la libertad* (1974)— y también de Pier Paolo Pasolini, como por ejemplo *El Evangelio según San Mateo* (1964), *Teorema* (1968) o *Saló o los 120 días de Sodoma* (1974).

2. DIVERSIDAD DE METODOS ANALITICOS: ALGUNOS HITOS HISTORICOS

Ya hemos evocado en la introducción la antigüedad de la tradición consistente, según diversos contextos, en analizar films. Las dos fuentes principales son, pues, el ejercicio de la crítica y el de la enseñanza. Uno de los precursores en este campo fue seguramente el joven cineasta soviético Lev Kulechov, que tuvo la ocasión de ser, en 1919, uno de los primeros profesores de cine en el seno de la Escuela Estatal de Cinematografía de Moscú. El taller que dirigía en aquel entonces vio pasar en diez años a casi todos los directores y actores más o menos importantes con que contaba el cine mudo ruso. En 1929, en vísperas de acontecimientos mayores que iban a producirse en el cine soviético, Kulechov publicó un pequeño libro titulado *El arte del cine* en el que recoge y sintetiza los más esenciales hallazgos teóricos y prácticos de seis años de enseñanza.

> Este librito de Kulechov no incluye análisis de films propiamente dichos, pero aborda sistemáticamente los principales problemas del arte del cine desde un punto de vista a mitad de camino entre lo teórico y lo práctico: el montaje, la iluminación, el trabajo de la cámara, el guión, la interpretación del actor... Citamos este libro aquí porque, a través de reflexiones y, sobre todo, de experiencias acumuladas sobre formas de trabajo "de laboratorio", presenta cada problema de una manera extremadamente *articulada*, a veces incluso abiertamente en forma de *clave* analítica. El mejor ejemplo de análisis propuesto por Kulechov, y seguramente el más original aún hoy en día, es su estudio sobre la interpretación del actor. Se trata de toda una teoría sobre el "encuadre" del actor, según la cual debe ser posible para el cineasta doblegar ese material rebelde en el marco general de la puesta en escena. Kulechov propone asimismo un cuadro analítico de todos los movimientos que puede efectuar un cuerpo situado ante una cámara.

El ensayo de Kulechov es, junto con el de Bela Balàsz y el de Vsevolod Pudovkin, que aparecieron en la misma época, el origen de las "gramáticas" del cine, sobre todo de la de Raymond J. Spottiswoode, publicada en Londres en 1935: *A grammar of the film: an analysis of film technique* (sobre este punto, véase *Estética del cine*, págs. 167-170). Volveremos a encontrar la influencia de estas gramáticas en las "fichas filmográficas" que abordaremos en el apartado 2.2. Pero hay que decir que no incluyen verdaderos análisis de secuencias de films, ni siquiera de la construcción general de un film, como sucede en los ejemplos que vamos a estudiar ahora.

2.1. Un cineasta escruta su obra para defenderla mejor: Eisenstein

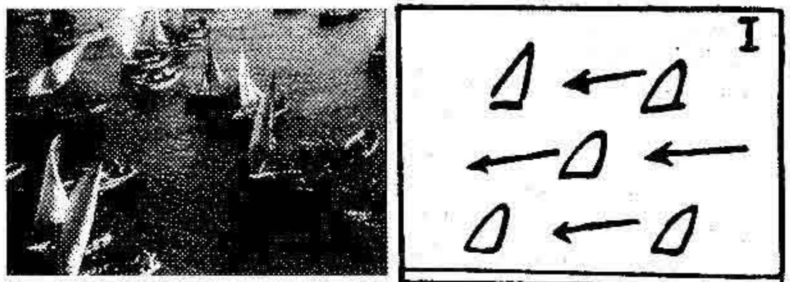
Resulta lógico que sea S. M. Eisenstein el nombre con el que nos encontremos primero al abordar la historia del análisis, sobre todo debido a la amplitud y a la precocidad de sus escritos dedicados tanto a la estética general del cine como al análisis de obras artísticas pertenecientes a diferentes campos: novela, pintura, teatro, etc.

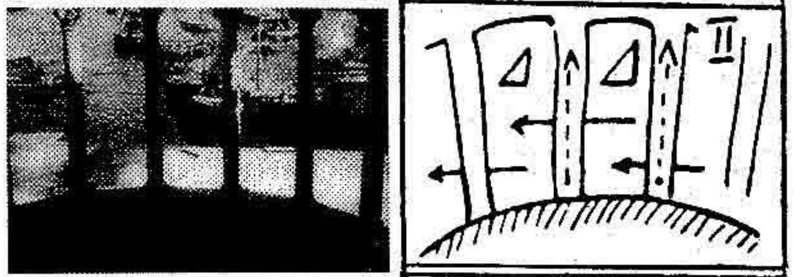
Además, el texto que vamos a comentar fue escrito en 1934, y no se conocen estudios anteriores que realicen un análisis tan sistemático de una sucesión de planos. Se inaugura así un primer período de la estética del cine que llega hasta los años sesenta, donde volvemos a encontrar métodos del mismo tipo en la mayor parte de los ensayos didácticos dedicados al *découpage* cinematográfico: citemos, de entre docenas de ejemplos posibles, el análisis de una secuencia de *El ídolo caído* (*The fallen idol*, de Carol Reed, 1948) realizado por J. M. L. Peters en un manual publicado por la UNESCO en 1961.

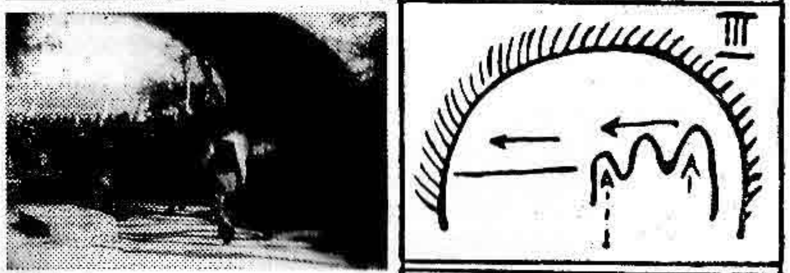
Por otra parte, el análisis de Eisenstein permaneció inédito en Francia hasta que fue traducido y publicado en 1969, es decir, 35 años después (!), en el número 216 de *Cahiers du Cinéma*. Esta traducción representa una verdadera resurrección del texto, y es interesante constatar que no precedió más que en seis meses a la publicación del primer análisis "estructural" de un film, que corrió a cargo de Raymond Bellour en la misma revista ("*Les oiseaux*: analyse d'une sequence").

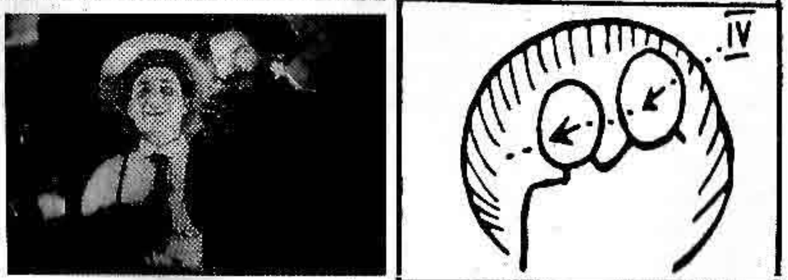
En 1934, al mismo tiempo que la estética del "realismo socialista" estaba a punto de convertirse en hegemónica en la Unión Soviética, los debates entre los cineastas "poetas-montadores" y los "prosistas-narradores" se fueron recrudeciendo. Sólo algunos años después de la realización de los grandes films mudos, su carga metafórica y patética ya se estaba viendo denigrada por parte de los críticos y los cineastas oficiales, en nombre de una exigencia de representación "realista" del ser humano, del hombre contemporáneo y de la vida cotidiana. En este contexto, y para hacer frente a la acusación —aunque implícita muy peligrosa— de formalismo, Eisenstein decidió publicar un análisis de un breve fragmento (14 planos) de su film *El acorazado Potemkin* (1925).

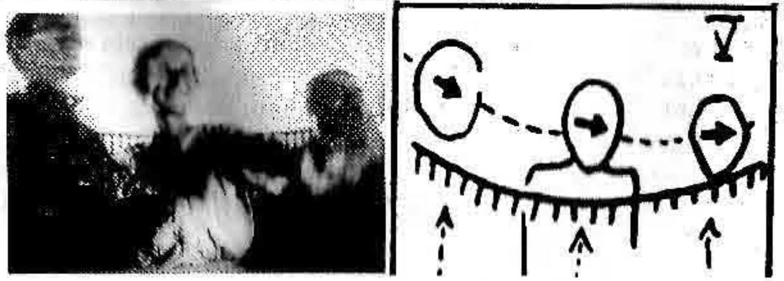
El artículo no es muy largo, y por una vez Eisenstein renuncia casi por completo a sus habituales digresiones, en beneficio de un proyecto claramente enunciado y definido: defender la "pureza del lenguaje cinematográfico" contra los excesos del "retorno a los clásicos" del teatro y la literatura, que sirvieron de excusa a muchos cineastas mediocres para olvidarse de los avances que se

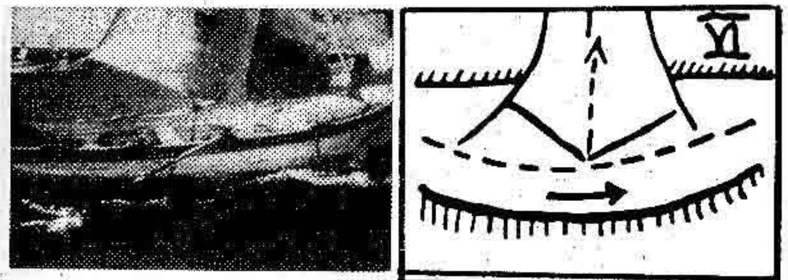

I

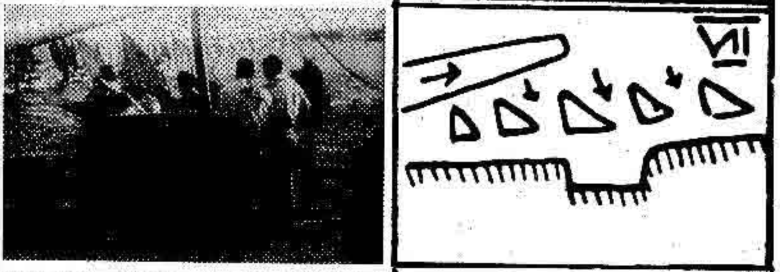

II

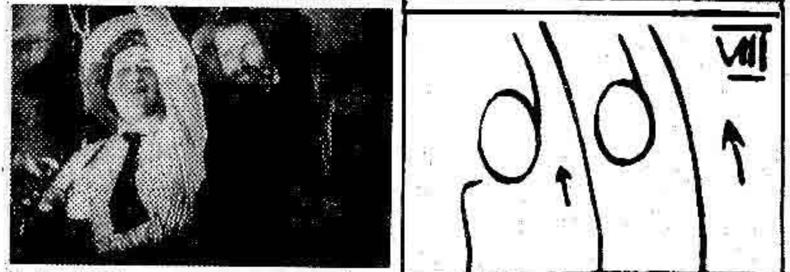

III

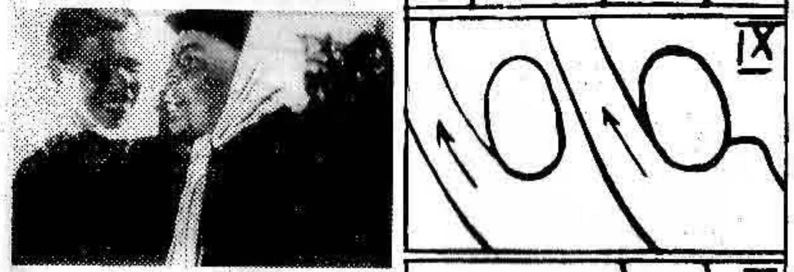

IV

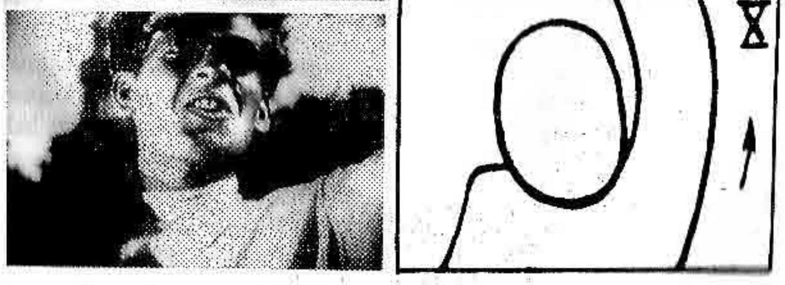

V

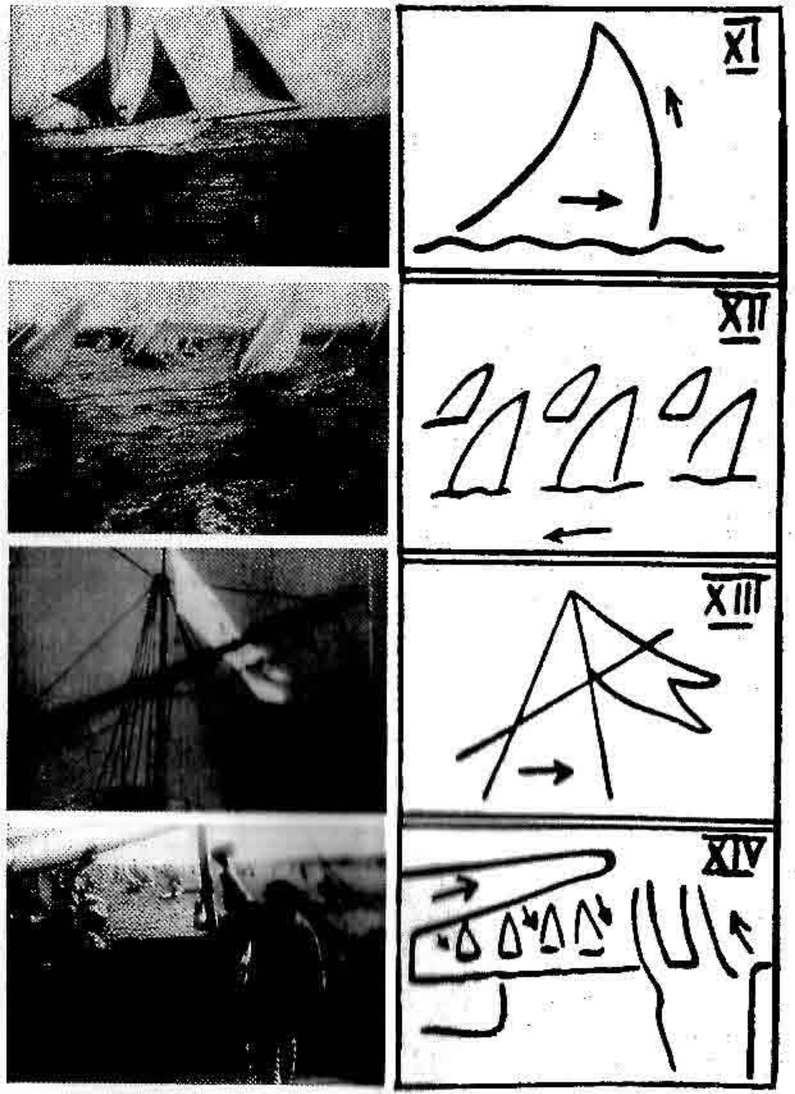

VI


VII


VIII


IX


X



S.M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925)

habían realizado en el terreno de la reflexión sobre el montaje. Es importante que, más que criticar los films que él juzgaba malos asignando así al análisis una carga ideológica (lo que se practicará a gran escala a propósito del cine hollywoodiense en tantos y tantos textos de los años sesenta y setenta), Eisenstein prefiriera analizar, *positivamente*, un fragmento de uno de sus films, tomándolo en cierta manera como ejemplo de un lenguaje de calidad: una orientación constructiva del análisis —y de la crítica— que no es demasiado frecuente.

La línea principal de su análisis la expone a la perfección el autor al principio de su texto:

> "Para demostrar la interdependencia práctica de los planos sucesivos, hemos escogido voluntariamente, no una de las escenas más espectaculares, sino el primer fragmento que nos ha venido a la memoria: catorce planos seguidos de la escena que precede al tiroteo en la escalinata de Odessa, cuando los habitantes de la ciudad envían sus embarcaciones cargadas de víveres hacia el buque amotinado.
>
> El crescendo de los saludos amistosos se va construyendo según un preciso entrecruzamiento de dos temas:
>
> 1. Las embarcaciones se lanzan hacia el acorazado.
> 2. Los habitantes de Odessa hacen señales de amistad.
>
> Finalmente, los dos temas se confunden. En lo esencial, la composición se establece en dos planos: la profundidad de campo y el primer plano. De manera alternativa, cada uno de los temas se convierte en dominante, pasa al primer plano y relega al otro al segundo.
>
> La composición se construye de la siguiente manera: 1) sobre la interacción plástica de los dos planos (en el interior del encuadre): y 2) sobre la modificación, de encuadre en encuadre, de las líneas y las formas de las dos profundidades de campo (mediante el montaje). En el segundo caso, el juego de la composición se realiza por medio de la interacción de las impresiones plásticas de la imagen precedente que se reúne con la que le sigue, ya sea en forma de enfrentamiento o mediante un encadenamiento de la acción."

No nos es posible aquí reproducir con todo detalle el análisis completo que sigue inmediatamente a esta declaración de principios. Las fotografías y los esquemas que reproducimos, realizados por el propio Eisenstein, permitirán comprender rápidamente de qué manera el autor pone en práctica su programa de análisis. Hay que destacar, por ejemplo, en los planos II, III, IV, V y VI, la aparición y las transformaciones de un tema plástico, netamente subrayado como tal por los esquemas: el tema del arco circular. Los esquemas destacan igualmente, de manera muy clara, la importancia formal concedida, por ejemplo, tanto a la dirección de movimiento dentro del encuadre como a la dirección de las miradas hacia el fueracampo (véanse sobre todo los planos I, II, III, IV y V). O también un elemento sobre el cual el texto insiste mucho: la alternancia de lo par y de lo impar, particularmente en los planos de personajes.

A decir verdad, lo que primero sorprende de este análisis es su carácter eminentemente *formal*: Eisenstein se ciñe a los detalles de la composición de los planos, a los encuadres, al aspecto plástico de la sucesión de los cuadros, etc., lo cual puede parecer sorprendente a propósito de un film del que siempre se ha alabado su impulso lírico y su entusiasmo revolucionario. Pero el propio análisis es más que elocuente: se trata, precisamente, de demostrar que el lirismo, el entusiasmo (comunicativo) y, a fin de cuentas, la eficacia política del film, se deben a un minucioso trabajo formal que obedece a leyes propias cuya transgresión, lejos de conferir más realismo al film, no haría más que echarlo a perder. Si Eisenstein pasó tanto tiempo diseñando esos arcos circulares, esas verticales y esas horizontales, esos grupos pares e impares, sólo fue para que se destacara más, situado en un lugar político y *formalmente* exacto, el plano de la bandera roja (XIII):

> "Después de haberse dividido en pequeñas velas, aparece de nuevo la gran vela entera, pero esta vez ya no es una vela, sino la bandera que flota sobre el Potemkin. El fragmento tiene una nueva cualidad: es estático y dinámico a la vez; el mástil vertical está inmóvil, pero la bandera flota al viento. Formalmente, el plano XIII es una repetición del XI, pero la sustitución de la vela por la bandera transforma el principio de unión plástica en principio de unión ideologicotemática. No se trata de una simple vertical uniéndose plásticamente a los distintos elementos de la composición: es el estandarte revolucionario que une el acorazado, las embarcaciones y la orilla."

Naturalmente, este ejemplo es, en muchos aspectos, excepcional. Ni siquiera los cineastas más conscientes de las posibilidades de su arte podían llegar a este grado de refinamiento y meticulosidad en el examen de sus films, ya fuera en 1934 o incluso más tarde. En el caso del propio Eisenstein, este texto es el que va más lejos en lo que se refiere a un método tan sistemático, y eso que muy a menudo aplicó sus cualidades de analista tanto a la pintura como a la literatura. Con sus límites y sus defectos, de los que habría mucho que decir, si no en lo que hace al método, por lo menos sí en ciertos aspectos de detalle, aparece hoy en día como uno de los prototipos, de los "ancestros" del análisis fílmico.

2.2. *Los análisis de films en el mercado de la actividad cultural: las fichas filmográficas*

Lev Kulechov y S. M. Eisenstein eran cineastas, pero al mismo tiempo también eran profesores que impartían clases en las escuelas profesionales para la formación de creadores. En Francia, hubo que esperar hasta 1943 (creación del IDHEC por parte de Marcel L'Herbier), por no decir 1945 (cuando la escuela emprendió de verdad su desarrollo), para ver aparecer un fenómeno del mismo estilo. Simultáneamente, la mucho más rápida extensión de los cineclubs a partir de la liberación favoreció el nacimiento de revistas destinadas a los aficionados. Estas revistas empezaron a publicar análisis detallados de films que fueron bautizados como "fichas filmográficas" y que tuvieron bastante éxito durante dos décadas.

El IDHEC calificó desde el principio de "filmográficas" a las fichas redactadas por los alumnos del instituto en el marco de sus actividades pedagógicas. A las fichas que se escribían durante el primer año les seguían unas memorias más completas, algunas de las cuales fueron publicadas por Jean Mitry, en aquel entonces director de estudios, en su colección "Les classiques du cinéma" (Editions Universitaires). El término utilizado aquí sólo tiene una lejana relación con la acepción que le dio Etienne Souriau en su *Vocabulaire de la filmologie* (1951), mediante la cual se refería a "todo lo que existe y puede observarse en el nivel de la película misma".

Además de las fichas del IDHEC, podemos citar también las del UFOLEIS, publicadas por *Image et son*; las de la FFCC, publicadas por *Cinéma 54* y sus sucesoras; y las de la FLECC, publicadas en *Téleciné*: se trata de tres revistas vinculadas a la federación de cineclubs. *Téleciné*, sin embargo, tiene la particularidad de estar casi exclusivamente dedicada a la publicación de estas fichas y de no practicar la "crítica" de films, en el sentido tradicional de la expresión, como hacen las demás revistas. *Image et son*, luego *La revue du cinéma*, y *Cinéma* dejaron de publicar estas fichas a principios de los años sesenta para consagrarse a la crítica periodística (breves reseñas de films de actualidad).

Algunas fichas del IDHEC fueron publicadas en monografías sobre un autor, como por ejemplo es el caso de Renoir (véase la bibliografía al final de este capítulo). La mayor parte de las fichas sólo pueden consultarse en bibliotecas muy especializadas. Su desaparición es todo un síntoma de la evolución de las revistas mensuales sobre cine, que han ido de la pedagogía "militante" al periodismo relacionado con la actualidad de los *mass media*, es decir, con los "films-acontecimiento". Sin lugar a dudas, esta evolución está directamente relacionada con las transformaciones económicas sufridas por la *distribución* de los films.

La ficha filmográfica era un estudio dedicado a un solo film, relativamente detallado, que podía alcanzar incluso las quince páginas. Redactada por un estudiante de una escuela profesional, por un crítico o por un profesor, tenía como objetivo principal aportar al neófito la documentación necesaria para permitirle situar el film y su autor, con el fin de alimentar un posible debate después de la proyección, según el conocidísimo ritual que entonces estaba en su máximo apogeo[1].

Se componía tradicionalmente de tres partes:

— informativa: títulos de crédito detallados, biofilmografía del director, condiciones de producción y de distribución del film;
— descriptiva y analítica: lista de secuencias o resumen del film, parte analítica propiamente dicha o cuerpo de la ficha;
— enumeración de las cuestiones que ha suscitado el film y sugerencias para el moderador del debate.

Esta construcción reproducía tal cual el modelo del clásico trabajo sobre literatura que en aquel entonces se solía realizar. Los riesgos de la aplicación escolar se veían ampliados por la novedad del objeto. Lo más grave era, sin duda, una dispersión artificial del análisis en apartados preestablecidos: así, el análisis llamado "cinematográfico" (o "cinegráfico", según los autores)

—en oposición al análisis "literario"— se descomponía en estudio de la puesta en escena, del montaje, de la fotografía, de los decorados, del sonido y de los diálogos, como si cada una de estas cosas funcionara aisladamente. De este modo se verificaban los peligros de un método estrictamente empírico, que dividía el film en las fases de su producción material sin ni siquiera interrogarlas.

Tomaremos dos ejemplos seleccionados de entre aquellos que aún hoy en día presentan un cierto interés. El primero, *Zéro de conduite*, analizada por Jean-Patrick Lebel, respeta el plan impuesto: se trata de una ficha de un joven alumno del IDHEC. El segundo es mucho más personal, puesto que es una ficha redactada por una de las autoridades intelectuales del movimiento cineclubista de posguerra: *Le jour se lève*, por André Bazin.

2.2.1. *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933) "filmografiada" (!)
por Jean-Patrick Lebel

La ficha, que fue redactada en el marco de la decimoctava promoción del IDHEC comprende seis grandes subdivisiones clásicas: la documentación, el guión, el análisis literario, el análisis cinegráfico, el "mensaje del film" y las cuestiones para el debate.

El apartado de la documentación comprende la "ficha técnica", es decir, los títulos de crédito detallados con el nombre de los actores y de los personajes, datos acerca del rodaje y la distribución y, finalmente, el llamado "contexto de la obra", es decir, las circunstancias materiales, el recibimiento que se le dispensó al film y las circunstancias morales. Lebel se basa en investigaciones bibliográficas publicadas con anterioridad por P.E. Salès Gomès en su biografía de Jean Vigo. *Zéro de conduite* es un film cuyas dificultades de rodaje y de distribución (censura) son muy adecuadas para el desarrollo de la parte informativa. Pero Lebel sabe evitar las trampas de la anécdota biográfica y muestra cómo el propio Vigo tendía a identificar su propia infancia con la de su padre, y cómo el autor también se "dividió" entre los tres niños del film (Bruel, Tabard y Colin).

> "Si *Zéro de conduite* es la expresión espontánea y oscura de una infancia siempre presente en la memoria de Vigo, también es la obra mediante la cual asumió definitivamente su niñez, librándose así de la angustia y de la tensión insoportables que le provocaba."

---

[1] Numerosos críticos que luego se convirtieron en célebres y también cineastas no menos célebres participaron asimismo en la redacción de estas fichas. Citemos algunos nombres: Jean Collet, Gilbert Salachas, Claude Miller, Chris Marker y el mismísimo Jean-Luc Godard.

El apartado dedicado al "guión" incluye un resumen detalladísimo de treinta líneas (el film sólo dura 44 minutos) y una lista de veinticuatro secuencias, también resumidas. El análisis literario se divide en análisis dramático y análisis de ciertos temas con subdivisiones internas: construcción dramática y personajes. A pesar de la rigidez de este marco retórico, Lebel demuestra que la construcción de *Zéro de conduite* escapa a las limitaciones de la dramaturgia clásica y no obedece al esquema clásico del desarrollo con nudo dramático y desenlace, puesto que la unidad del film reside en su escritura poética.

El estudio de los personajes, la fase más peligrosa de este tipo de métodos, pues puede desviarse rápidamente hacia la paráfrasis psicologizante, reseña con precisión las opciones estéticas de Vigo en lo que respecta a los adultos y a los niños. Los adultos son a la vez "ellos mismos y su caricatura". No se trata de esquematización, sino de una "estilización física y moral que otorga a cada uno de ellos una riqueza que los modelos reales jamás han poseído". En cuanto a los niños, que representan tantas y tantas proyecciones de Vigo, lo que sorprende de ellos es su intensa vitalidad: "Jamás habíamos visto en la pantalla chavales tan auténticos, tan reales, tan parecidos a la imagen que tenemos de la infancia y a la que nos hicimos de nosotros mismos cuando éramos niños".

El análisis temático se centra en la sátira fílmica, en su aspecto panfletario, con "los adultos estancados en una atmósfera de horror moral, de turbulencia latente, de mostruosidad generalizada". Lebel insiste en el tema de las "letrinas de la infancia", el fondo de complacencia escatológica en el que se sumerge el film, provocado, según él, por "la mirada de la sociedad adulta, su mala conciencia latente, su sentimiento de culpa y de alienación asfixiante". Los evidentes paralelismos entre Vigo y Rimbaud se concretan en dos originales comparaciones entre situaciones de la película y episodios de *Un cœur sous une soutane*.

El análisis cinegráfico privilegia la unidad onírica del film, pues estudia la puesta en escena a través de los movimientos de cámara y de los encuadres, así como también de los diálogos y de la música, sacrificando por ello el estudio del montaje, de la fotografía y de los decorados: "El film parece desarrollarse como en un sueño", advierte el autor. Lebel comenta con gran precisión las panorámicas y los reencuadres de la secuencia de la sala de estudio y también de la del dormitorio. Demuestra que Vigo supo trascender las deplorables condiciones técnicas y de grabación sonora para otorgar una forma particular al diálogo, "un acento inimitable": la repetición de las palabras transforma los diálogos en una especie de "letanías en las que las palabras son más importantes por su valor sonoro y por su simple condición de tales que por su propio significado". Y para ello cita el tono de la frase que Caussat le dice a Colin: *"Tabard, c't' une fille, j'te dis!"*.

La parte dedicada al "mensaje del film", sin duda la que ha quedado más anticuada, responde a la preocupación por la educación moral (humanista o espiritual) tan presente entonces en los organismos de cultura popular: hacía falta contrarrestar estratégicamente la reputación de espectáculo negativo e inmoral que en aquella época tenía el cine. Jean-Patrick Lebel sortea hábilmente esta inevitable problemática, muy poco adecuada para el caso de *Zéro de conduite*, estableciendo una conclusión sobre la estrecha relación existente entre el tema de la rebelión en el film y la libertad poética de la representación: "El film, única acción real de la actitud rebelde de Vigo, no es más que un acto poético que, al mismo tiempo que su belleza y su gracia, lleva en sí mismo su vicio secreto. La liberación que supone para Vigo se efectúa fuera de la realidad y no le permite reconciliación alguna con el mundo (...) La esperanza de esta reconciliación sólo llegará con *L'Atalante*".

Las "cuestiones para el debate", que ponen fin a la ficha, recogen los temas evocados en el análisis: "Realismo y poesía", *Zéro de conduite* y los films sobre la infancia, y relación de Vigo con la *nouvelle vague* y, muy especialmente, con François Truffaut (*Los 400 golpes*, 1959).

2.2.2. La mirada de André Bazin sobre *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939)

Como es bien sabido, André Bazin fue un infatigable animador de la asociación de educación popular "Travail et Culture". En este marco, tuvo ocasión de presentar decenas de veces uno de sus films-fetiche en los lugares más variados: cineclubs escolares, comités de empresa, salas parroquiales, etc. La ficha de Bazin, que al principio fue simplemente una versión taquigrafiada de sus intervenciones orales, conoció muchas versiones distintas que citamos en la bibliografía.

La primera característica que se puede observar en la ficha publicada es su extensión, bastante excepcional: una veintena de páginas, resultado de la libertad con que el autor aborda el plan preexistente. Bazin precisa en su preámbulo que ha preferido partir de la "forma" del film, y más concretamente de su construcción dramática, porque "no hay nada más peligroso que un comentario fílmico, que trate por separado el 'tema' y la 'forma' ". Habla también de los "ingenuos pedantes de cineclub que siempre quieren discutir acerca de la técnica". Por su parte, el autor quiere demostrar con *Le jour se lève* que nos encontramos en presencia de "una técnica cuya perfección es rigurosamente inapreciable si no se atiende al mismo tiempo a la materia de la acción".

Bazin parte de la originalidad de la construcción del film, de la alternancia entre escenas en presente y escenas en pasado, y analiza los medios fílmicos que permiten estas transiciones presente-pasado a lo largo del film. Desarrolla el ejemplo de la utilización de la música en relación con la particularidad de los fundidos encadenados, y luego pasa a realizar una exhaustiva enumeración de los elementos del decorado y de la función que desempeñan en el film. El análisis del papel de los objetos le permite trazar un verdadero retrato robot, en el sentido policial del término, de François, interpretado en la película por Jean Gabin, "héroe a la medida de un mundo urbano, de una Tebas barriobajera y obrera en la que los dioses se confunden con los imperativos ciegos, pero siempre fatales, de la sociedad".

La progresión de la argumentación es un ejemplo magistral de mecanismo didáctico, pues el texto está sembrado de cuestiones expuestas a la consideración del público en una especie de estrategia de la agitación (Bazin llega al extremo de consignar el porcentaje tipo de las respuestas obtenidas).

Vamos a atenernos al resumen de uno de los dos ejemplos desarrollados por el autor: el decorado.

> En el film, François está enfermo en la habitación de su hotel, rodeado de la mayor parte de los objetos que simbolizan sus recuerdos amorosos. Bazin propone entonces la reconstrucción por parte del público del decorado de la habitación, y enumera:
>
> — los muebles:
>
> respuesta del público: una cama, una mesa, una chimenea, un espejo, un sillón, una silla y un armario viejo.
>
> Respuesta improbable, pero posible, en la proporción de un cuarto: un lavabo y una mesita de noche.

Jean Gabin y Jacqueline Laurent en *Le jour se lève* (1939), de Marcel Carné.

— Los distintos objetos:
respuesta del público: sobre la chimenea, un oso de peluche, la navaja, la pistola, una lámpara eléctrica cubierta por un periódico y un balón de fútbol.

Algunos espectadores pueden señalar la presencia de un piñón de bicicleta.

— Otros objetos que, en el curso de la acción, aparecen sobre diversos muebles: la corbata nueva, el cenicero, un paquete de cigarrillos, un despertador, dos cajas de cerillas vacías, dos fotografías y un dibujo de Gabin en la pared, las fotos de deportistas a ambos lados del espejo, etc.

Se pregunta entonces al público cómo es el tapete de la mesa, el cubrecama y el papel pintado de la pared. Casi todos los espectadores habrán advertido su naturaleza y su aspecto.

Los espectadores olvidan sin excepción un mueble y algunos objetos que aparecen repetidas veces en la pantalla: una cómoda coronada por una pieza de mármol situada entre la chimenea y el armario; sobre esta cómoda, una cantimplora de aluminio de las que se fijan en los manillares de las bicicletas y una maletita para la comida; en el suelo, contra la cómoda, algunos tubos de bicicleta.

Son los únicos objetos de toda la habitación que en ningún momento han desempeñado función dramática alguna.

Bazin toma cada uno de los objetos y demuestra su utilización dramática y su misión simbólica en función del carácter del personaje de François, como por ejemplo el hecho de que ponga con todo cuidado en el cenicero la ceniza de cigarrillo que había sobre la alfombra de la habitación: “Tanta limpieza y sentido del orden un tanto maniáticos revelan el lado cuidadoso y la condición de solterón del personaje, lo cual sorprende al público por lo que tiene de costumbrista” Comenta asimismo el hecho de que Gabin se vea obligado a encender sus cigarrillos uno tras otro, puesto que no tiene cerillas…

Reseñemos ahora algunos aspectos de lo que dice Bazin acerca del armario: “Ese famoso armario que Gabin pone detrás de la puerta y que da lugar a un sabroso diálogo en la escalera entre el comisario y el portero (…) Gabin no podía situar allí la cómoda, la mesa o la cama. Era necesario que fuera ese pesado armario que él mismo planta allí como una enorme losa sobre una tumba. Los gestos que utiliza para arrastrar el armario y la misma forma del mueble sugieren que lo que hace Gabin no es parapetarse en su habitación, *sino emparedarse*”. Y Bazin concluye: “La perfección de *Le jour se lève* consiste en que el simbolismo no va jamás por delante del realismo, sino que lo acompaña por añadidura”.

El autor prosigue su “especie de encuesta a lo Sherlock Holmes con el fin de reconstruir la vida y el carácter de Gabin”, basándose en otros indicios que proporciona el decorado de la habitación para responder a las preguntas: “¿Quién es Gabin?” y “¿Qué representa en cuanto mito?”

Evidentemente, y esto no necesita demostración alguna, Bazin poseía un sentido del análisis fílmico de primer orden. Y lo más interesante era ver a esa inteligencia crítica actuar como moderadora en la relación directa con el público. En su caso era esta práctica la que estaba en el origen mismo de su maestría en el análisis, y es una pena que tantos y tantos análisis orales, debidos tanto a Bazin como a otros brillantes moderadores, no hayan podido sobrevivir sistemáticamente taquigrafiados.

2.3. La política de los autores y el análisis interpretativo

La historia de la crítica y, como consecuencia, la del análisis se caracterizaron en los años cincuenta por una particular manera de abordar los films: a través de la “política de los autores”, que tuvo su definición y su práctica en la revista *Cahiers du Cinéma* a partir de un famosísimo número especial dedicado a Alfred Hitchcock en 1954. La mejor defensa e ilustración de esta política se vieron desarrolladas tres años más tarde en la monografía que Claude Chabrol y Eric Rohmer escribieron sobre el mismo cineasta.

Desde el momento en que Chabrol y Rohmer deciden escribir este ensayo, en su mente está la idea de dar una cierta publicidad cultural a un realizador contemplado hasta aquel momento de manera condescendiente por la crítica oficial de la época, que lo consideraba, claro está, un técnico brillante pero también un cineasta sin “mensaje” personal.

En efecto, durante los años cincuenta se considera autores de films a un número muy limitado de realizadores, cuya obra debe presentar al menos dos características: el control absoluto de los procesos de producción y de creación del film, y, de manera complementaria, la continuidad de una temática personal fácilmente reconocible a través de la elección de los temas abordados. Este panteón de los clásicos incluye, en el caso del cine mudo, a Charles Chaplin, D. W. Griffith, Victor Sjöström o S. M. Eisenstein, y en el del sonoro, a

Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Roberto Rossellini, Jean Renoir o Robert Bresson. Bazin cita a estos tres últimos cineastas en su célebre texto "Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?"

La hostilidad hacia el cine americano era en aquella época muy intensa. Se lo veía como una enorme máquina industrial que destruía cualquier tipo de expresión individual, y las carreras de Eric von Stroheim, Orson Welles o Charles Chaplin daban la razón a este análisis.

La "política de los autores" es, pues, al principio, objeto de polémica: pretende demostrar que los verdaderos artistas pueden darse a conocer a pesar de todos los obstáculos y, sobre todo, incluso en el asfixiante contexto de los estudios. Este tipo de política quiere también desterrar de la noción de autor los conceptos de "temas aparentes" o "materias explícitas", para sustituirlos por los de "puesta en escena" y "mirada del cineasta".

Alfred Hitchcock permitió a esta tendencia crítica dar a luz una política que, sin lugar a dudas, sigue vigente y triunfante treinta años después, sobre todo en lo que concierne a este cineasta, que se ha convertido en uno de los terrenos privilegiados para el análisis de films, lo cual vamos a tener ocasión de comprobar a lo largo de este libro.

En 1957, la jerarquía de los géneros era aún ideológicamente muy fuerte en la cultura oficial, incluso en la cinematográfica. Un realizador que consagró casi exclusivamente su carrera a las adaptaciones de novelas policíacas no podía ser un autor en el pleno sentido del término. Así pues, Chabrol y Rohmer se vieron obligados a dedicar 160 páginas para demostrar lo contrario, partiendo del postulado según el cual en Hitchcock, más que en ningún otro, "los problemas de fondo y forma están relacionados de una manera particularmente estrecha".

> "Sé que la literatura en la que se inspira no es muy buena y que no pretende otra cosa que entretener. ¿Habría hecho mejor Hitchcock en escoger las obras más ambiciosas de Dostoievski o de ciertos novelistas ingleses que, con toda la razón del mundo, citan Chabrol y Domarchi? Esta no es una cuestión en modo alguno importante, puesto que no hubiera descubierto en ellos una materia más rica: Dostoievski y los novelistas ingleses no hicieron otra cosa que abordar también temas populares, confiriéndoles dignidad literaria por medio de su desarrollo."
>
> "¿Quién tiene la culpa?",
> Maurice Schérer (seudónimo de Erich Rohmer).

En el artículo que acabamos de citar, Rohmer también afirma: "Que nadie se sorprenda de encontrar aquí —en lugar de las palabras '*travelling*', 'encuadre' u 'objetivo' y toda la horrorosa jerga de los estudios— los términos más nobles y pretenciosos de 'alma', de 'Dios', de 'diablo', de 'inquietud' y de 'pecado' ". Para los dos críticos, se trata de revelar la metafísica latente en la obra buscándola en la forma: "Es en la forma donde hay que buscar la profundidad, lo más importante de una metafísica".

Rohmer y Chabrol toman el ejemplo de la construcción en alternancia y del movimiento de vaivén que caracterizan a los relatos hitchcockianos y subyacen a sus films de persecución. Demuestran así que este movimiento está estrechamente relacionado con la idea y el tema del intercambio, que podemos encontrar a lo largo de toda su obra, ya en forma de expresión moral (la transferencia de la culpabilidad), ya psicológica (la sospecha), dramática (el chantaje, incluso el suspense puro) o material (el ritmo del relato).

Acentuando la provocación frente al sistema de valores de los años cincuenta, pretenden concretar su demostración a partir del período americano del cineasta: "Con *Rebeca*, 'el toque Hitchcock', que antes era una simple característica, se convierte en visión del mundo".

El concepto de visión del mundo es la piedra de toque de la política de los autores, pues se concibe independientemente del tema del film.

Para apoyar esta visión del mundo propia de Hitchcock, Chabrol y Rohmer se ven obligados a realizar el análisis de sus films. Uno de los capítulos más trabajados se titula "Le nombre et les figures" y está dedicado al análisis de *Extraños en un tren* (1951). Buscando la metafísica en la forma, explican la materialización de la idea de intercambio en forma de devolución y de vaivén:

"Cortemos esta recta con un círculo, disipemos esta inercia con un movimiento giratorio: ya hemos construido nuestra figura, ya hemos iniciado nuestra reacción. No hay ni uno solo de los hallazgos de *Strangers on a train* que no nazca de esta matriz."

A lo que sigue una vertiginosa y convincente enumeración de los motivos del vértigo, de la velocidad, de la blancura y del círculo, presentes a lo largo del film:

"Se trata del vértigo del asesinato, del gusto por la maquinación, de la perversión sexual, del enfermizo orgullo, todas estas taras, bajo la forma de la Figura y del Número, se nos muestran de manera bastante abstracta y universal, para que podamos establecer, entre las

> obsesiones del protagonista y las nuestras, una diferencia de grado, pero no de naturaleza. La actitud criminal de Bruno es la degradación de una actitud fundamental del ser humano. (...)
>
> El arte de Hitchcock nos hace participar, por medio de la fascinación que ejerce sobre cada uno de nosotros cualquier figura completamente depurada, casi geométrica, del vértigo que experimentan los personajes y, más allá del vértigo, del descubrimiento de la profundidad de una idea moral."
>
> Algunas líneas más abajo, añaden:
>
> "Cada gesto, cada pensamiento, cada ser material o moral es el depositario de un secreto a partir del cual todo se aclara." Y terminan diciendo: "Nos sentimos literalmente atrapados por el *maëlstrom* de la gravitación universal, por lo que al final no es en vano si evocamos al autor de *Eureka*".

No es extraño, así, que al término del ensayo de Chabrol y Rohmer, Hitchcock se nos aparezca como "el padre de una metafísica", para utilizar su propia expresión.

La política de los autores, lógicamente centrada en el análisis de una obra, es, pues, un método interpretativo de los films. Cada elemento de un film en concreto es descrito en función de una visión del mundo definida por el analista, y no por azar fue la obra hitchcockiana la que permitió el nacimiento de esta crítica interpretativa. Como ha advertido justamente Jean Narboni: "Si, para los comentaristas franceses de la obra de Hitchcock, todo se aparece como *signo* en sus films, es porque a los ojos de los propios héroes hitchkockianos todo funciona como *signo*: los objetos, los paisajes, las figuras del mundo y los rostros de los demás; porque esos héroes, esencialmente seres para el deseo, no sólo se mueven por afectos o sentimientos, sino también por una pasión interpretativa y una fiebre de desciframiento que puede llegar, en sus mejores films, hasta el delirio de la construcción de un mundo que pone en entredicho el principio de la realidad". ("Visages d'Hitchcock")

2.4. La parada de la imagen

Un poco más tarde (en el capítulo 3) volveremos a comentar las estrechas relaciones existentes entre toda una parte de la reflexión teórica relacionada con la gran fiebre semiológica de los años 60-70, y numerosos aspectos del análisis de films. Pero nos parece importante destacar desde ahora, si se quiere a título de último ejemplo del carácter multiforme del análisis, la coincidencia, ampliamente sobredeterminada en el plano histórico, entre la publicación de los primeros textos fundamentales de la semiología cinematográfica, la introducción de los *estudios* cinematográficos en la universidad y la aparición de nuevas generaciones de cineastas-cinéfilos, todos ellos factores que incitan al estudio detallado de los films, procurando conseguir, en su más alto grado, un lugar de actualización y una legitimación cultural.

Pero estos estudios recientes han tropezado, en su conjunto, con un problema que no por referirse únicamente a la base material de la enseñanza es menos crucial: el de la inaccesibilidad de las copias de películas. Sería simplista decir que esta escasez de copias más o menos relativa, exceptuando los films que se pueden ver en las salas de cine, haya podido ser la causa de la multiplicación de los análisis de films aislados. No es menos probable que la penuria de films, junto con la posibilidad (también relativamente nueva) de *visionarlos* en las mesas de montaje o en proyectores "analíticos", explique en parte el hecho de que el análisis, en relación a otros métodos posibles, haya ganado tanto terreno.

En este período —quizá cerrado, en cierta forma, con el aumento del interés por los estudios históricos, la creación o la transformación de las filmotecas y la constitución de ficheros y catálogos de films— la teoría y el análisis, por decirlo de algún modo, han hecho buenas migas. Muy a menudo, el análisis se ha vivido a la vez como momento empírico y como momento heurístico de la teoría: momento y medio de verificación de las teorías, pero también de su invención o de su perfeccionamiento (volveremos a ello en el apartado 8.1).

El signo, emblema de toda connivencia, quizá pueda encontrarse en la *parada de la imagen*. Lo que, en el film se nos aparece como más *resistente* al análisis es sin duda el tiempo, el hecho de que la película desfile por el proyector, en el que, a diferencia del libro, donde cada uno puede buscar la página que quiera a voluntad, no se puede dominar el flujo, normalmente imparable, de la proyección. Es precisamente este carácter ineludible del desfile el que viene a cortar la parada de la imagen, permitiendo, según muchos de manera a veces abusiva, incorporar una palabra, un discurso, a lo que por lo general no lo permitía: la imagen móvil y sonora.

Está claro que no todo el análisis puede resumirse en la parada de la imagen (por eso decimos que es su emblema, no su método ni su esencia): sin embargo, es innegable que, a partir de la posibilidad de esta parada, el objeto film se convierte en algo plena mente analizable. A partir de los elementos localizables durante la parada de la imagen, pueden construirse las relaciones lógicas y sistemáticas que son siempre el objetivo del análisis.

3. CONCLUSION: HACIA UNA DEFINICION DEL ANALISIS DE FILMS

A partir de nuestro intento de tipología y de nuestro breve recorrido histórico, podemos retener tres principios:

A. No existe un método universal para analizar films.

B. El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.

C. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar.

Es muy importante insistir en el primer principio, puesto que el deseo de descubrir un método universal puede aparecer como un deseo legítimo. Si el análisis es, en cierto sentido, lo opuesto a cualquier discurso "impresionista" sobre el cine, si quiere ser un discurso riguroso y distinto de cualquier divagación interpretativa, es decir, un discurso bien fundamentado, a diferencia de la crítica arbitraria, entonces debe poseer *principios* (y, si es posible, principios científicos). El error empieza cuando se cree que estos principios deben necesariamente manifestarse en forma más o menos comparable a (y a veces deliberadamente calcada de) los métodos experimentales de las ciencias naturales. En la base de todos estos intentos (incluidos los más insignificantes) de definir "la" clave universal, existe un grave error epistemológico que consiste en no comprender la diferencia existente entre una ciencia "natural" (lo que a veces se llama ciencia "exacta") y las "ciencias" sociales y humanas. Si el grado de rigor puede y debe ser el mismo en ambos casos, si el aparato formal puede incluso en ocasiones ser comparable, siempre habrá una diferencia esencial de naturaleza entre los *hechos* y los *objetos* de unas y otras. La semiología, y como consecuencia el análisis de films, jamás serán ciencias experimentales, puesto que no tratan de lo *repetible*, sino de lo infinitamente singular (lo que se repite en las ciencias sociales es siempre parcial en relación a los fenómenos).

Para moderar nuestro enunciado, diremos que no existe ningún método que pueda aplicarse *de igual manera* a todos los films, sean cuales sean. Todos los métodos de alcance potencialmente general que vamos a explicar aquí deben siempre especificarse, y a veces ajustarse, en función del objeto particular hacia el que tienden. Esta parte de ajuste más o menos empírico supone a menudo la diferencia entre un verdadero análisis y el simple "placaje" de un modelo sobre un objeto.

Volveremos a hablar del segundo principio en el capítulo dedicado al análisis textual (capítulo 3), a propósito del carácter interminable de todo análisis.

Pero vamos a ilustrar el tercer principio con la ayuda de un ejemplo, el de *Ciudadano Kane* (1940), de Orson Welles, pues se trata de uno de los films más célebres y más comentados de toda la historia del cine.

Film-monstruo, film único, se ha contemplado a menudo, conscientemente o no, como "el" film por excelencia, como una especie de epítome paradójico del estilo clásico americano; este film que, en su día, consiguió tanto el éxito comercial más apabullante como la más entusiasta de las acogidas críticas, se ha convertido hoy en un clásico indiscutible. Su lugar en la historia del cine es siempre eminente, sea cual sea el punto de vista desde el que se contemple: supone el momento álgido del "cine de autor" en Hollywood, pero también, desde una perspectiva genealógica de los estilos fílmicos, un hito irrepetible y jamás superado.

Su riqueza formal no es menos impresionante, empezando por la construcción narrativa, que escalona e imbrica entre sí diferentes niveles; la puesta en escena y la interpretación violentamente "extravertida" de los actores, que suponen una referencia a los orígenes teatrales de Welles (e incluso, de una manera más literal, inscriben el teatro en el cuerpo mismo del film); el tratamiento "polifónico" de la banda sonora, en la que las voces se musicalizan, mientras la música se convierte en comentario; y, por fin, claro está, sus impresionantes características visuales, que nos hacen reconocer sin duda alguna cualquier plano de *Ciudadano Kane* tomado al azar (la profundidad de campo, los objetivos de distancia corta, los planos largos, los contrapicados, cierto tipo de montaje sincopado, algunas utilizaciones del plano general, e incluso algunos rasgos más superficiales como los famosos techos).

En breve, quien pretenda abordar un film de este tipo debe ser consciente de que no se puede analizar un film tan célebre y tan excepcional con inocencia, y de que, en un caso como éste (atípico, es cierto), el primer gesto del analista debe consistir en comprobar que su apreciación del lugar que ocupa el film en la historia del cine es correcta y que conoce muy bien los discursos a los que ha dado lugar.

Pero, de una manera más esencial, puesto que este segundo preliminar puede aplicarse a casi cualquier film, el analista deberá primero preguntarse qué tipo de lectura desea practicar de entre la multiplicidad de todas ellas que ofrece el film. Sin ánimos de exhaustividad, se puede decir que, evidentemente, *Ciudadano Kane* puede abordarse al menos desde la perspectiva de una problemática de autor (analizando las relaciones entre protagonistas, director y actor) en términos narrativos (mediante un análisis de los *flash-backs* y, más ampliamente, de la temporalidad), en términos "enunciativos" (la posición de los distintos personajes en relación al relato y la enunciación), en su comparación estilística con un supuesto estilo clásico hollywoodiense (lo cual puede localizarse, en las características formales del film, en relación a un modelo que se debe precisar, tal y como han hecho David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson) o incluso en términos psicoanalíticos (la inscripción de la temática de la infancia, del recuerdo y de los fantasmas en una estructura de encuesta de tipo "policíaco")...

Finalmente, se deberá decidir si se quiere tomar en consideración la totalidad del film (lo cual impone un cierto tipo de opción con respecto al objeto y también la aplicación de una cierta mirada, relativamente amplia) o, por el contrario, retener únicamente un fragmento o un aspecto, con lo que el análisis parcial deberá siempre inscribirse en la perspectiva de un análisis más global, al menos potencialmente.

El conjunto de todas estas elecciones es el tema que vamos a desarrollar en los capítulos siguientes.

BIBLIOGRAFIA

1. DISTINTOS TIPOS DE DISCURSOS SOBRE EL FILM

1.1. Los diversos tipos de discursos sobre el film

Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Larousse, 1971, reed. Albatros, 1977, capítulo 1 «A l'intérieur du cinéma, le fait filmique» y capítulo 2 «A l'intérieur du fait filmique, le cinéma» (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973).

Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, París, Aubier-Montaigne, 1977, tercera parte «Analyse filmique et histoire sociale», cap. 1, Les cadres de l'analyse, págs. 151 a 197 (trad. cast.: *Sociología del cine*, México, FCE, 1985).

1.2. Análisis y crítica

Cinéma 83, n. 300, diciembre de 1983 y *Cinéma 84*, n. 301, enero de 1984, encuesta «La critique en question», sobre todo Joël Magny, «Flux et reflux», págs. 10 a 17 y encuesta sobre el oficio de crítico.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Cerf, 1978, varias reediciones (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966).

André Bazin, *Le Cinéma français de l'occupation et de la résistance*, col. «10/18», París, U.G.E., 1975.

André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté*, París, Flammarion, 1975 (trad. cast.: *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero, 1977).

Serge Daney, *La Rampe*, cuaderno crítico, 1970-1982, París, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983.

Serge Daney, *Ciné-Journal*, 1981-1986, París, Cahiers du cinéma, 1986.

1.3. Análisis y teoría

Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, París, Albatros, 1980, «D'une histoire», págs. 9 a 41.

Colectivo (bajo la dirección de Jacques Aumont y Jean-Louis Leutrat), *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.

CinémAction, n. 20, agosto de 1982, «Théories du cinéma», bajo la dirección de Joël Magny, París, L'Harmattan, 1982.

1.4. Análisis e interpretación

Roger Odin, «Dix années d'analyses textuelles de films», bibliografía analítica, *Linguistique et Sémiologie*, 3, Lyon, 1977.

Roger Odin, «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», *Iris*, vol. 1, n. 1, París, 1983, págs. 67-82.

Maurice Drouzy, *Luis Buñuel, architecte du rêve*, París, Pierre Lherminier, Filméditions, 1978.

Marcel Oms, *Don Luis Buñuel*, «7e art», París, Cerf, 1985.

2. DIVERSIDAD DE METODOS ANALITICOS

Lev Kulechov, *Kuleshov on Film*, comp. y trad. de Ronald Levaco, Berkeley, Univ. of California Press, 1974.
«L'Effet Koulechov», *Iris*, vol. 4, n. 1, París, 1986.

Raymond J. Spottiswoode, *Grammar of Film*, Londres, 1935.

J.M.L. Peters, *L'Education cinématographique*, París, UNESCO, 1961.

2.1. Un cineasta escruta su obra

Serge M. Eisenstein, «Eh! De la pureté du langage cinématographique», *Sovietskoie Kino*, 1934, n. 5, en *Cahiers du Cinéma*, n. 210, marzo de 1969.

Raymond Bellour, «*Les Oiseaux*: analyse d'une séquence», *Cahiers du Cinéma*, n. 216, octubre de 1969, reproducido en *L'Analyse du film*, Albatros, 1980.

2.2. Las fichas filmográficas

Zéro de conduite, ficha filmográfica n. 181, Jean-Patrick Lebel, IDHEC, París, 1963, en *Films et Documents*, n. 193, noviembre de 1963.

Colectivo, *Analyses filmographiques des films de Jean Renoir*, IDHEC, 1966.

André Bazin, ficha filmográfica de *Le jour se lève*, «Peuple et Culture», 1953, en *Regards neufs sur le cinéma*, París, Le Seuil, 1953, reed. 1963, reproducido en *Le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*, 1945-1958, «Essais», Cahiers du Cinéma, 1983.

P.E. Salès-Gomès, *Jean Vigo*, «Cinémathèque», París, Le Seuil, 1957.

2.3. La política de los autores y el análisis interpretativo

Claude Chabrol y Eric Rohmer, *Alfred Hitchcock*, «Classiques du cinéma», París, éd. Universitaires, reed. 1986.

Maurice Schérer (Eric Rohmer), «A qui la faute?» *Cahiers du Cinéma*, n. 39, octubre de 1954, especial *Alfred Hitchcock*, reproducido en un nuevo número extra de 1980, París, Ed. de l'Etoile.

André Bazin, «Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?» *Cahiers du Cinéma*, n. 44, reed. 1980, en *Alfred Hitchcock*, *op. cit.*

2.4. La parada de la imagen

Thierry Kuntzel, «Le défilement», *Revue d'esthétique*, número especial «Cinéma, Théorie, Lectures», París, Klincksieck, 1973.

Raymond Bellour, «D'une histoire», *L'Analyse du film*, *op. cit.*

Sobre *Citizen Kane* (lista muy selectiva)

André Bazin, *Orson Welles*, «7e art»,París, ed. Cerf, 1972 (trad. cast.: *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973).

Michel Ciment, «Ouragans autour de Kane», *Les Conquérants d'un nouveau monde*, «Idées», París, Gallimard, 1981.

Pauline Kael, *The Citizen Kane Book*, Bantam Books, Nueva York, Martin Secker and Warburg, Londres, 1971.

Michel Marie, «Le film, la séquence», en *Le Cinéma américain, Analyses de films*, t. 2 (dir. Bellour), París, Flammarion, 1980.

Orson Welles, *Cahiers du cinéma*, 1982, fuera de serie n. 12.

2 Instrumentos y técnicas del análisis

1. FILM Y METAFILM: LA NO INMEDIATEZ DEL TEXTO FÍLMICO

1.1. *El film y su transcripción*

Más aún que cualquier otra forma de producción artística, el análisis fílmico necesita recurrir a distintas etapas, a diferentes documentos e "instrumentos".

Como ya hemos avanzado, las mismas condiciones del espectáculo cinematográfico son, psicológicamente, muy particulares. Sentado en la oscuridad, en un estado de total pasividad, el espectador no puede dominar la evolución de las imágenes y se ve muy pronto sumergido en el flujo de la proyección. En todo momento, el film le ofrece una importante cantidad de informaciones sensoriales, cognitivas y afectivas. Sin duda, viendo un mismo film en diferentes pases, se puede llegar a memorizar más

fielmente ciertos detalles, a recordar los principales momentos del desarrollo narrativo sin demasiados errores y a referirse a cualquier fragmento visualmente llamativo con una cierta precisión. Los mejores críticos cinematográficos demuestran día a día que la agudeza crítica siempre puede perfeccionarse, que el ojo y el oído pueden educarse, afinarse. Así pues, es necesario ver y volver a ver los films que deben analizarse, y no puede imaginarse un trabajo analítico que no esté basado al menos en tres visionados del film.

Pero hay que decir que, naturalmente, la visión no lo es todo, y tampoco la revisión. En cierto sentido, casi se puede decir que el objeto del análisis fílmico no está más que mínimamente relacionado con el objeto-film que el espectador percibe inmediatamente en la sala de cine. Sea cual sea el método elegido, el objetivo del análisis es elaborar una especie de "modelo" del film (en el sentido cibernético y no en el normativo, evidentemente), en el interior del cual, y, como todo objeto de investigación, el objeto del análisis fílmico exija su propia construcción. Ciertos teóricos han llegado al extremo de establecer una distinción radical entre el film como unidad espectatorial y el film como unidad analítica.

> En un artículo de 1973 titulado "Le défilement", Thierry Kuntzel distinguió netamente entre el "film-película", el "film-proyección" y el tercer estadio del film, que sería aquel del que se ocuparía el analista. "Lo *fílmico*, aquello que se cuestionará en el análisis fílmico, no estará, pues, ni del lado de lo móvil, ni del lado de lo fijo, sino *entre* los dos, en el engendramiento del film-proyección por parte del film-película, en la negación de este film-película por parte del film-proyección (...)."

Pero, al propio tiempo, naturalmente, lo que hay que analizar es el film mismo, no su simulacro ni su transcripción. El film, de alguna manera, es el punto de partida del análisis, y también debe ser su punto de llegada. Esta idea de "otro film", pues, del cual se ocuparía el análisis, no consiste ni más ni menos que en la dificultad, e incluso la imposibilidad, de analizar un film sin recurrir a artefactos intermediarios, ya parcialmente "analíticos", que permitan escapar a los límites del *desfile* de imágenes.

Vamos ahora a enumerar los más importantes de estos artefactos, de estos "instrumentos", aunque antes insistiremos un poco más en esta relación del análisis con el "film mismo".

En relación al analista de textos literarios, de pinturas, de obras de teatro o musicales, el analista de films se encuentra, en efecto, en una posición bastante particular. A diferencia del cuadro o de la representación teatral, no existe un "original" fílmico (exceptuando, quizá, el negativo del film, al que sólo los técnicos de laboratorio tienen acceso). Pero, a la inversa, y contrariamente al texto literario o musical, el film no resiste muy bien la reproducción, puesto que tiende a deformarlo: una obra de Corneille mal impresa continuará siendo igual a sí misma, pero un film de Dreyer en una copia defectuosa quedará irremediablemente transformado. Está claro, pues —y esto hay que subrayarlo con especial énfasis en un momento en el que el soporte magnético está adquiriendo cada vez más predominio en los estudios fílmicos—, que hay que ver *Cleopatra*, de Joseph L. Mankiewicz, en 70 mm, y que quizá jamás podamos ver *Playtime*, de Jacques Tati, en su versión original.

Esta exigencia que nos hemos encargado de recordar aquí tiene esencialmente un valor de principio, y casi todos los analistas trabajan la mayor parte del tiempo ya sea con copias más o menos fieles, o con copias magnéticas, por no mencionar ahora los instrumentos aun más inmediatos de los que hablaremos enseguida. Del mismo modo, el análisis de pinturas puede llevarse a cabo, de cuando en cuando, recurriendo a la reproducción. En uno y otro caso, lo que se utiliza como soporte del análisis conserva *algo* de la obra misma. Pero, también en uno y otro caso, hay siempre que acercarse lo más posible al original.

1.2. Los instrumentos del análisis fílmico

Pero extendámonos un poco sobre la palabra "instrumentos". Sus connotaciones técnicas parecen sugerir, en efecto, que el análisis de films es una operación científica o, por lo menos, que utiliza procedimientos objetivos, que se pueden describir objetivamente. Se trata de una visión un poco idealizada del análisis fílmico. En efecto, cualquiera que sea el interés y el grado de generalidad de ciertos métodos, no existe, y ya lo hemos dicho, un método universal. Lo mismo puede decirse de los "instrumentos": algunos son de interés casi general, y pueden utilizarse a propósito de todos o casi todos los films. Otros, por el contrario, resultan más o menos *ad hoc* según el caso. Además, un análisis se define por una mirada de conjunto y una estrategia global: este análisis y esta estrategia determinan el recurso a este o aquel "instrumento" o, mejor dicho, a este o aquel estado intermediario del objeto.

Por lo general, el análisis de films utiliza tres grandes tipos de instrumentos:

a) instrumentos *descriptivos*, destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del film a la que aludíamos un poco más arriba. En un film, y en principio, todo se puede describir, por lo que, en consecuencia, estos instrumentos deberán ser muy variados. Teniendo en cuenta el predominio del film narrativo, muchos de ellos se dedican a describir las grandes (o las menos grandes) unidades narrativas, pero a menudo es interesante poder describir ciertas características de la imagen o de la banda sonora;

b) instrumentos *citacionales*, que desempeñan un poco la misma función que los anteriores (= representar un estado intermedio entre el film proyectado y su "puesta de largo" analítica), pero siempre de una manera más próxima a la letra del film;

c) finalmente, los instrumentos *documentales*, que se distinguen de los anteriores en que no describen ni citan al film mismo, sino que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él.

No podemos ahora presentar detalladamente todos los instrumentos posibles e imaginables, por lo que deberemos atenernos a los más representantivos de cada una de las tres categorías, aunque posteriormente proporcionemos otros ejemplos.

2. INSTRUMENTOS DE DESCRIPCION

Por lo general, se puede decir que los elementos esenciales que se suelen *describir* en un análisis de films son los de la narración, los de la puesta en escena o ciertas características de la imagen, y que es muy raro encontrar descripciones sistemáticas de la banda sonora de un film. Vamos a atenernos, pues, a este tipo de instrumentos.

2.1. El découpage *

Tecnológicamente hablando, un film de 90 minutos, proyectado a la velocidad estándar de 24 imágenes por segundo, supone exactamente un total de 129.600 imágenes diferentes. Pero, evidentemente, lo que el espectador percibe no son esas imágenes individuales, "anuladas" por la evolución de la película en el proyector, sino unidades de una especie muy distinta. En el caso, ampliamente mayoritario, del cine narrativo-representativo, las unidades más corrientes son los planos, o porciones de film comprendidas entre dos cortes [1]. Con un mínimo de adiestramiento, todo espectador puede, en la mayoría de los casos, percibir con bastante facilidad la sucesión de los planos de un film.

> Sin que exista ninguna regla absoluta al respecto, el número de planos que componen un film varía relativamente poco. Es cierto que existen films excepcionales que presentan un número de planos muy elevado (3225 en el caso de *Octubre*, de S.M. Eisenstein) o, por el contrario, muy pequeño (73 en *India song*, de Marguerite Duras; una veintena en ciertos films de Miklos Jancso). Pero, en la mayor parte de los casos, un film de duración media comprende de 400 a 600 planos. He aquí algunos ejemplos, tomados de films cuyo *découpage* ha sido publicado [2]: *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier (449 planos); *Volpone*, de Maurice Tourneur (447 planos); *Los ojos sin rostro*, de Georges Franju (445); *Fresas salvajes*, de Ingmar Bergman (574); *El sueño eterno*, de Howard Hawks (609); *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais (423).

En el cine narrativo clásico, los planos se combinan a su vez en unidades narrativas y espaciotemporales comúnmente denominadas secuencias (= conjunto de planos). A estas dos unidades, el plano y la secuencia narrativa, se aplica la noción de *découpage*.

La palabra "*découpage*" aplicada a un film supone, al menos, dos acepciones sensiblemente diferentes:

---

* Dejamos sin traducir el término francés porque no tiene equivalente exacto en castellano, como puede demostrar el hecho de que incluso la crítica más especializada siga utilizándolo. [T.]

[1] Sobre los problemas teóricos que supone la noción de plano, véase *Estética del cine*, págs. 37-43.

[2] En la revista *L'Avant-Scène cinéma*.

—en principio, el término pertenece al vocabulario de la producción de films y se refiere a la operación que relaciona la fase final de la elaboración del guión con la fase inicial de la puesta en escena. Esta operación, y el propio término, proceden de la división técnica del trabajo que se produce en la industria del cine (pueden encontrarse ya numerosas menciones en la prensa especializada de 1917). En la etapa actual de la industria, el *découpage* sigue a otras fases del guión (la sinopsis y la continuidad dramática) y divide la acción en secuencias, escenas y finalmente en planos numerados, proporcionando las "indicaciones técnicas, escénicas, faciales y gestuales necesarias para la buena ejecución de las tomas"[3]. Digamos de paso que muchos directores han acabado publicando sus *découpages*, aunque al principio fueran simples instrumentos de trabajo (así, Louis Delluc reagrupó en 1923, bajo el título de *Drames de Cinéma*, el *découpage*, numerado plano por plano, de cuatro de sus films). Advirtamos también que siempre existe una cierta diferencia entre el *découpage* técnico que se desarrolla antes del rodaje y el montaje definitivo del film, aunque ciertos cineastas, conocidos por su minuciosidad (como Alfred Hitchcock o Henri-Georges Clouzot) no acostumbraban a alejarse mucho del *découpage* inicial;

—por otra parte, el término se refiere a una descripción del film en su estado final, generalmente basada en los dos tipos de unidades (plano y secuencia) que hemos definido más arriba. Nosotros, evidentemente, a lo largo de esta obra, utilizaremos el término en este segundo sentido.

Un *découpage* de este tipo es un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis de un film en su totalidad, y si lo que nos interesa es la narración o el montaje de este film. Pero también puede —aunque en muy raras ocasiones, es cierto— revelarse igualmente útil para analizar otros aspectos de un film, en la medida en que, incluso en lo que se refiere a las características puramente visuales (la escala de los planos, por ejemplo), puede permitir a veces esclarecer las elecciones estilísticas y retóricas.

Ya que un *découpage* debe incluir los elementos que el analista ha escogido para que intervengan en su trabajo, y sólo éstos, de ello se deduce que no puede existir ni un *découpage* ni un modelo obligatorios. Se puede concebir un punto de referencia mínimo, que sólo incluya el número del plano, una indicación sumaria del contenido de la imagen y la transcripción de los diálogos, aunque, en función de las exigencias particulares del estudio que se lleve a cabo, se podrán añadir algunos otros parámetros.

---

[3] Henri Diamant Berger, *Cinémagazine*, 9 de septiembre de 1921, citado por Jean Giraud, *Le lexique du cinéma français des origines à 1930*, Paris, (CNRS), 1958.

He aquí una lista de algunos de los parámetros más frecuentemente utilizados en los *découpages* analíticos:

1. Duración de los planos y número de fotogramas.
2. Escala de los planos [4], incidencia angular (horizontal y vertical), profundidad de campo [4], presentación de los personajes y objetos en profundidad, tipo de objetivo utilizado (focal).
3. Montaje: tipo de *raccords* utilizados [4]; "puntuaciones": fundidos, cortinillas, etc.
4. Movimientos: desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo, y movimientos de cámara [4].
5. Banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma de sonido.
6. Relaciones sonido-imagen: "posición" de la fuente sonora en relación a la imagen ("*in*" / "*off*") [4], y sincronismo o asincronismo entre la imagen y el sonido.

Evidentemente, esta relación no es en absoluto exhaustiva.

En las páginas siguientes, proporcionamos dos ejemplos de *découpages* reales (e incluso publicados). El primero pertenece a *Muriel*, y el segundo a *El amigo de mi amiga*, de Eric Rohmer.

El tipo de *découpage* que vamos a explicar aquí está basado en la sucesión de planos, lo cual plantea algunos problemas, a la vez prácticos y teóricos. Convertir el plano en la unidad de descripción significa abordar toda una serie de cuestiones teóricas relacionadas con esta misma noción (véase más arriba). A fin de cuentas, el mayor riesgo consiste siempre en caer en la ilusión de que el plano constituye una unidad "natural" del lenguaje cinematográfico. Por el contrario, como veremos de una manera más precisa en el capítulo 3, el análisis de un film tiene que ver con unidades relacionales, abstractas, que no ocupan una superficie fílmica manifiesta. Las unidades pertinentes del análisis no tienen por qué, *a priori*, coincidir siempre con la división en planos. Por ello, repitámoslo, un *découpage* plano por plano contribuye, por definición, a perpetuar el privilegio unánimemente (y a menudo inconscientemente) otorgado a la banda de imagen (pues las transiciones sonoras se producen de una manera distinta al "cambio de plano", por ejemplo). De esta manera, el *découpage* en planos, que en numerosas ocasiones resulta muy útil, no debe en modo alguno considerarse una panacea.

Además, existe un cierto número de dificultades "técnicas" que, en la práctica, limitan la realización de un *découpage* de este tipo. La más evidente de estas dificultades surge desde el momento en que un cambio de plano es imposible de localizar con precisión, ya sea por los trucajes, a causa de un movimiento de cámara muy rápido o por cualquier otra razón.

He aquí algunos ejemplos de esta imposibilidad o dificultad práctica de delimitar los planos:

— a causa de su extrema brevedad: es el caso de *Octubre*, de S.M. Eisenstein, al final de la secuencia de la fraternización entre bolcheviques y cosacos, cuando los planos van haciéndose cada vez más breves (incluso llegan a durar menos de un segundo) [5];

— a causa de un movimiento de cámara: en *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, al principio del film, una rápida panorámica nos hace pasar de un plano del museo de Hiroshima a un plano de un noticiario reconstruido;

— a causa de que la pantalla se queda en negro momentáneamente: el ejemplo más célebre es el de las transiciones de plano a plano (de bobina a bobina) que se producen en *La soga*, de Alfred Hitchcock, donde los actores avanzan hacia la cámara hasta cubrir por completo el objetivo en cada cambio de rollo;

— a causa de los trucajes: el caso más simple es el de las sobreimpresiones, sobre todo cuando se multiplican, como en la secuencia de la Asamblea Nacional en el *Napoleón* de Abel Gance, o en el final de *Cieloviek s Kinoapparatom* (El hombre de la cámara), de Dziga Vertov.

Pero, paradójicamente, el *découpage* en planos es también muy difícil de utilizar cuando se trata de films que presentan planos muy largos, a menudo producto de complejos movimientos de cámara. En los films de Miklos Jancso, así como en las secuencias musicales de los films de Busby Berkeley o de Stanley Donen, e incluso en películas como *Madame de*... o *La ronde*,

---

[4] Para todos estos conceptos, véase *Estética del cine*, caps. 1 y 2.

[5] Planos 1350 a 1422, según la numeración de Philippe Deshoulls et alii.

PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
Nº	Duración	DESCRIPCION (color, contenido, movimiento)	CAMARA (escala, ángulos, movimiento)	VOZ (*in*/*off*)	RUIDOS + MUSICA
6 (510)	1,8 seg.	- Naranja-marrón. - Dos cajones alveolados, superpuestos, que contienen dos cubiertos de plata. - Fijo.	- P.P. - Frontal, ligeramente a la izquierda, en un leve picado. - Fijo.	*Después estaba la tienda "A la grâce de Dieu".*	Pájaros
7	1,83 seg.	- Blanco. - Vasos brillantes invertidos sobre un cristal y ante un espejo → reflejos confusos. - Fijo.	- P.P. - 30° a la derecha. Picado. - Fijo.	- *Pues yo no veo esa tienda, era un*	
8 (510)	1,83 seg.	- Blanco y marrón. - Cuatro pilas de platos blancos (dos niveles) situados ante un espejo sobre una mesa marrón. Servilletas blancas. Saleros. - Fijo.	- P.P. - Ligeramente a la izquierda. Leve picado. - Fijo.	*estanco.* - *¡Oh! Pero, ¿qué me estás contando?*	
9 (509)	1,41 seg.	- Blanco, rojo y rosa. - Saleros, tarros de mostaza, un ramo rosa. - Fijo.	- P.P. más alejado. - Picado hacia la izquierda. - Fijo.	*Lo mezclas todo.*	
10 (515)	5,62 seg.	- Oscuro y rojo. - Tres personajes: uno de espaldas en primer plano y dos de cara en segundo plano. Uno de ellos está tras un mostrador, mientras que los otros están delante. Una lámpara encendida (botella de *whisky* y pantalla escocesa roja). Detrás del camarero, un decorado pintado. - El camarero habla moviendo la cabeza. El segundo personaje, al fondo, la sacude.	- P.A. - 30° a la izquierda. - Fijo.	(Camarero): *He vivido en este rincón durante treinta años. Y no es por culpa de las bombas si no me acuerdo de mi calle.*	

Alrededores de Neuville-sur-Oise. Exterior día.

212. Plano de conjunto: los alrededores de los lagos (el "dominio de los jóvenes"). Un paisaje ondulado, con la hierba amarillenta y delgados arbustos. Fabien y Blanche se alejan.

213. Plano general: la cima de una pequeña colina. Algunas piedras afloran entre la hierba. Fabien y Blanche entran por la izquierda, se paran sobre las piedras y contemplan el paisaje: una hilera de árboles al fondo del plano.

Blanche. Ah, pero si es el Oise...

214. Plano de conjunto panorámico, de izquierda a derecha (en teleobjetivo), sobre el paisaje que están viendo Blanche y Fabien. Un río bordeado por los árboles (el Oise), cultivos de hortalizas y un pueblo al fondo (Jouy-le-Moutier).

Blanche (*off*). ¡Allí! ¿Eh?

Fabien (*off*). Se confunde con los árboles.

215. (= 213), sobre la pareja.

Fabien. Y forma una curva. Allí se ve muy bien. Forma una curva así (*muestra el brazo, girando sobre sí mismo hacia la derecha*), ¿ves? Allí gira, en la pequeña hondonada, frente al pie de...

216. Plano de conjunto. Cergy-St-Christophe, visto (en la lejanía) detrás de la pequeña colina. En primer plano, numerosos árboles.

Fabien (*off*). Allí es donde vives. ¡Saint-Christophe!

Blanche (*off*). ¡Ah, sí! ¡Se ve la torre del Belvedere!

Fabien (*off*). Sí...

217. (= 215), sobre la pareja.

Fabien (*continúa moviéndose y se sitúa frente a la cámara*). Y luego continúa así...

218. Plano de conjunto: el paisaje descrito por Fabien. En primer plano, árboles, y a lo lejos, Cergy-Pontoise (panorámica de izquierda a derecha siguiendo la descripción de Fabien).

Fabien (*off*). Hace todo su recorrido así, en curva, y pasa delante de Cergy-Préfecture, hasta el pie de la torre E.D.F.

219. (= 217), sobre la pareja.

Fabien (*se vuelve por completo en el otro sentido, hasta que de nuevo nos da la espalda, señalando una dirección hacia la izquierda*). Y luego allí, conozco un pequeño camino de sirga muy agradable, allí, justo a orillas del Oise...

220. Plano general: Blanche y Fabien andan por un camino de tierra bordeado de arbustos. La cámara les acompaña con una panorámica de derecha a izquierda, descubriendo entonces que están caminando a lo largo del río. Una barquita pasa detrás de ellos, muy lentamente.

221. Plano general: el camino se ha hecho más estrecho. Una senda atraviesa la hierba, con arbustos a ambos lados. Blanche y Fabien avanzan hacia la cámara, en silencio, ella delante.

222. Plano general (según el eje inverso): el mismo camino. Los dos se alejan, siempre en silencio, con él detrás.

223. Plano general: apenas se divisa el camino marcado en la hierba. Blanche y Fabien avanzan hacia la cámara, en silencio, ella delante. Salen por la derecha, dejando el campo vacío por un instante.

*224. Plano general: un muro de piedra al borde de un camino. Blanche y Fabien llegan por la derecha y se aproximan al muro. Fabien ayuda a Blanche a saltar el muro, y luego lo escala a su vez. Llegan a una especie de jardín o bosque, un poco más elevado que el camino (el parque de Neuilly).**

225. Plano general: Blanche y Fabien, caminando por la maleza, de izquierda a derecha, acompañados por una panorámica. Avanzan siempre muy callados, sin mirarse. Se detienen. Fabien se sienta en el suelo, mientras que Blanche se queda de pie, mirando al cielo.

226. (Contracampo): los árboles, el sol a través del ramaje (ligera panorámica de izquierda a derecha).

227. Plano medio: sobre Blanche, con las manos en la cintura, mirando siempre hacia el cielo, con la cabeza completamente girada. Parece conmovida.

228. (Contracampo): nueva panorámica sobre los árboles y el cielo. El viento agita ligeramente las hojas, siempre en el más profundo silencio.

229. Plano medio: sobre Blanche, todavía con las manos en las caderas. Vuelve la cabeza y el busto, volviendo a su primera posición.

230. Plano cercano: Fabien, sentado, con el cuerpo dirigido hacia la izquierda y la cabeza vuelta hacia la cámara, mira a lo alto y a la derecha (hacia Blanche).

231. (= 229), sobre Blanche. Se vuelve aún más y luego se pone frente a la cámara, con lágrimas en los ojos, mientras Fabien, que se ha levantado, entra por la izquierda.

Fabien (*sorprendido, un poco incómodo, pero también conmovido*). ¿Lloras? (*Pasa por detrás de Blanche, hacia la derecha.*)

Blanche. ¡No! (*Se aleja de él.*)

Fabien. ¿Es el sol?

Blanche. No, no sé lo que es... (*Se dirige bruscamente hacia la izquierda, acompañada por una panorámica de la cámara, que abandona a Fabien.*) Puede que sea este silencio o... o quizás esta hora, porque, ¿sabes?, cuando el sol empieza a ponerse, siempre aparece una pequeña sombra de angustia... (*Suspiro.*)- ... Pero me siento bien... (*Sonríe.*)... ¡Incluso demasiado bien! (*Se enjuga una lágrima.*)

Fabien (*off*). ¿Qué quiere decir demasiado?

---

* Fin de la tercera bobina de diecinueve minutos y treinta segundos.

de Max Ophuls, la descripción puede rápidamente anegarse en los torbellinos de los movimientos de cámara y los arabescos de los movimientos de los personajes. Del mismo modo, un film construido sobre planos largos casi fijos, como *Gertrud*, de Carl T. Dreyer, plantea problemas muy concretos: esta vez son los personajes quienes, en cualquier momento, pueden entrar o salir de campo, provocando mínimos pero incesantes reencuadres. La puesta en escena está basada en los gestos, en las miradas, a veces dirigidas hacia el fueracampo, y el cambio de plano, que se produce muy raras veces, sólo es un elemento como los demás, que la descripción no tiene por qué privilegiar.

Así, este tipo de *découpage* resulta sobre todo eficaz para los films realizados según los cánones del "estilo clásico", con planos de una duración media (de 8 a 10 segundos), unidos mediante *raccords* que utilizan figuras fácilmente localizables, y en función de una puesta en escena que se centra alternativa e igualmente sobre los distintos personajes.

Aun con estas limitaciones, el *découpage* por planos es un instrumento interesante. Por lo menos, constituye una herramienta de referencia que, por ejemplo, permite juzgar si la copia de que se dispone para estudiar el film está completa y coincide con la original.

Estas cuestiones de "filología" fílmica son importantes, sobre todo en lo que se refiere al cine mudo. En efecto hay numerosos films de este período que fueron realizados en distintas versiones destinadas a su exportación a diferentes países, remontadas, abreviadas y "masacradas" de innumerables maneras por productores y exhibidores. En la mayor parte de los casos, es imposible determinar con exactitud el montaje original ideado por el autor. El analista deberá entonces esforzarse por cotejar las diversas copias existentes (en las filmotecas o donde sea) y dejar constancia de las diferencias observadas. Es lo que hicieron, entre otros, Eric Rohmer para su *découpage* del *Fausto* de Murnau; Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat para su análisis de *Nosferatu*, también de Murnau; Charles Tesson para su trabajo sobre *La bruja vampiro*, de Dreyer, etc. Por atenernos únicamente a los grandes clásicos, films como *El nacimiento de una nación*, de Griffith; *Octubre*, de Eisenstein; o *Metrópolis*, de Fritz Lang, existen actualmente en muchas copias distintas, y el analista debe, ya que no restablecer un improbable estado original, por lo menos ser consciente del problema.

De una manera más general, el *découpage* por planos, en la misma medida en que es un *découpage*, puede compararse útilmente con el *découpage* que se produce antes del rodaje, dando lugar así a reveladores estudios acerca de la génesis del film y de las distintas modificaciones que sufrió en cada uno de los estadios sucesivos de la producción (de la "escritura"). Por limitarnos a dos ejemplos referidos a films relativamente recientes, citemos aquí *Deslizamientos progresivos del placer*, cuya sinopsis, continuidad dialogada y *découpage* posterior al montaje publicó Alain Robbe-Grillet en 1974 en un solo volumen, y *Muriel*, de Alain Resnais y Jean Cayrol, una de cuyas secuencias estudió Marie-Claire Ropars en lo que se refiere a la génesis, tal como acabamos de sugerir.[6].

2.2. *La segmentación*

Lo que hoy en día se ha convenido en llamar "segmentación" se refiere a una lista de lo que, en el lenguaje crítico más corriente, se denomina las "secuencias" de un film (narrativo). En el vocabulario técnico de la realización (y, como consecuencia, en el vocabulario crítico) una secuencia es una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la "escena" en el teatro o al *tableau* del cine primitivo. En el film de largometraje narrativo (el que se ha analizado más a menudo) la secuencia está dotada de una intensa existencia institucional: es a la vez la unidad de base del *découpage* técnico y, una vez realizado el film, la unidad de memorización y de "traducción" del relato fílmico en relato verbal. Cada uno de nosotros puede verificar de una manera muy simple esta última función: cuando "contamos" un film a alguien que no lo ha visto, por ejemplo, con frecuencia nos referimos a grandes bloques narrativos que son las "secuencias" (en un sentido muy amplio y poco estricto). En cuanto a la importancia del concepto en el proceso de realización hay que decir que asegura la unidad de los planos rodados en un orden que está lejos de ser siempre el del relato. El orden de rodaje de los planos, en efecto, está ante todo determinado por imperativos prácticos y presupuestarios, lo cual obliga, por ejemplo, a filmar juntos todos los planos situados en un mismo lugar o decorado.

---

[6] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, París, Ed. du Minuit, 1974. Clande Bailblé, Michel Marie y Marie-Claire Ropars, *Muriel*, París, Galilée, 1974.

> Así, Alain Resnais filmó primero algunos planos exteriores de *Hiroshima mon amour* en la propia Hiroshima, y luego los planos de interiores en Tokio, los planos de exteriores que en el relato sucedían en Francia, en Nevers, y, finalmente, numerosos planos de interiores en un estudio de París.
>
> Este tipo de práctica es aún la predominante hoy en día, aunque a veces ha sido contestada por distintos movimientos cinematográficos. Cuando apareció la *nouvelle vague* francesa, por ejemplo, la mayor parte de los planos empezaron a rodarse, deliberadamente, según el orden del relato, lo cual influyó, entre otras cosas, en la interpretación de los actores.

La influencia de esta concepción dominante de la secuencia aparece de manera evidentísima en las descripciones y *découpages* de films que se han publicado. En efecto, en la práctica del rodaje, las indicaciones de lugar son decisivas, y a menudo se dan en función de criterios del tipo "exterior/interior" o "día/noche". Tampoco resulta raro ver descripciones de films realizadas después del montaje que se atienen a estas distinciones (como sucede muy a menudo en la revista *L'Avant-scène*, por ejemplo), lo cual suele causar algunos problemas en los casos de las secuencias de films que incluyen lugares y decorados muy distintos.

> El principio de *Al final de la escapada*, de Jean-Luc Godard, sería un buen ejemplo: la sucesión de episodios que se desarrollan en la Nacional 7, la búsqueda de Patricia por parte de Michel Poiccard, encadenado de planos de una calle, el *hall* de un hotel, la habitación de Patricia, un café, el patio de una casa, son fragmentos fílmicos difíciles de describir según la lógica de los lugares sucesivos, muy inconexos pero a la vez manifiestamente dependientes de una acción unitaria.

Es, pues, indispensable, precisar esta noción de "secuencia" si se quiere que sea más operatoria. Por lo general, este concepto plantea tres tipos de problemas: 1) el de la *delimitación* de las secuencias (¿dónde comienza y dónde termina cada secuencia?); 2) el de la *estructura interna* de las secuencias (¿cuáles son los distintos tipos de secuencias más corrientes?); y 3) el de la *sucesión* de las secuencias: ¿cuál es la lógica que preside su encadenamiento? Abordaremos todos estos problemas por este mismo orden.

En lo que concierne a la *delimitación*, el primer criterio que viene a la mente es el de basarse en las señales más fáciles de identificar, los distintos "fundidos" y "cortinillas" que a menudo se han comparado con signos de puntuación que separaran los "capítulos" del film. Este criterio, cuya mayor ventaja es la simplicidad, está desgraciadamente lejos de ser absoluto, e incluso de ser un poco sistemático, como han demostrado numerosos intentos de segmentación basados en los signos de puntuación.

> Recurramos al ejemplo de *Ossessione*, de Luchino Visconti. El film dura dos horas y veinte minutos e incluye 482 planos. La presencia de 20 fundidos permitió a Pierre Sorlin realizar un *découpage* del film en 21 segmentos o secuencias narrativas, pero se trata de secuencias muy desiguales y distintas entre sí. La primera secuencia del film, que muestra la llegada de un vagabundo, Gino, a una fonda regentada por Braganna y su mujer Giovanna, presenta muchas escenas sucesivas. Una primera escena de siete planos muestra cómo se para el camión delante del local; el propietario charla con los camioneros, el vagabundo baja y se dirige hacia el interior. La segunda parte de la secuencia (22 planos) representa el encuentro entre Gino y Giovanna. Por el contrario, la secuencia 11, en mitad del film, no incluye más que un solo plano-secuencia de 9 minutos, y muestra el interrogatorio de Gino y Giovanna. Aunque formalmente comparables en virtud del criterio adoptado, estos dos fragmentos no guardan en absoluto la misma relación con el relato.

Esta delimitación realizada mediante los signos más visibles e puntuación no resulta del todo sistemática ni siquiera en el ine más clásico, puesto que el *raccord* por medio de un corte ntre dos secuencias sucesivas es algo muy frecuente. *A fortiori*, ste criterio deviene por completo insuficiente cuando tratamos e delimitar las secuencias en un film de estilo menos clásico.

> Volvamos rápidamente al ejemplo de *Al final de la escapada*. El criterio de los signos de puntuación (fundidos encadenados, fundidos e iris en negro) permite obtener 12 unidades de duración muy desigual (de los 28 minutos y 10 segundos de la larga secuencia entre Michel y Patricia en la habitación, a los 30 segundos del primer plano de la pareja abrazándose en la oscuridad de una sala de proyec-

ción), que no corresponden a "capítulos" identificables entre sí en cuanto a su importancia[7].

Para paliar estas dificultades, entre otras cosas, Christian Metz, en uno de sus primeros artículos, propuso, bajo la ya célebre denominación de "gran sintagmática", una tipología más precisa de las disposiciones secuenciales del film de ficción. Más adelante comentaremos los principales tipos propuestos por Metz, pero veamos ahora lo que concierne a la delimitación propiamente dicha de los segmentos:

—Primero, la "gran sintagmática" sólo está relacionada con la banda de imagen. Se basa en la hipótesis implícita de que todos los cambios de secuencia (o, más concretamente, de *segmento*) coinciden con cambios de planos, lo cual no es siempre evidente, por ejemplo cuando el *sonido* de un segmento determinado se prolonga sobre el siguiente segmento.

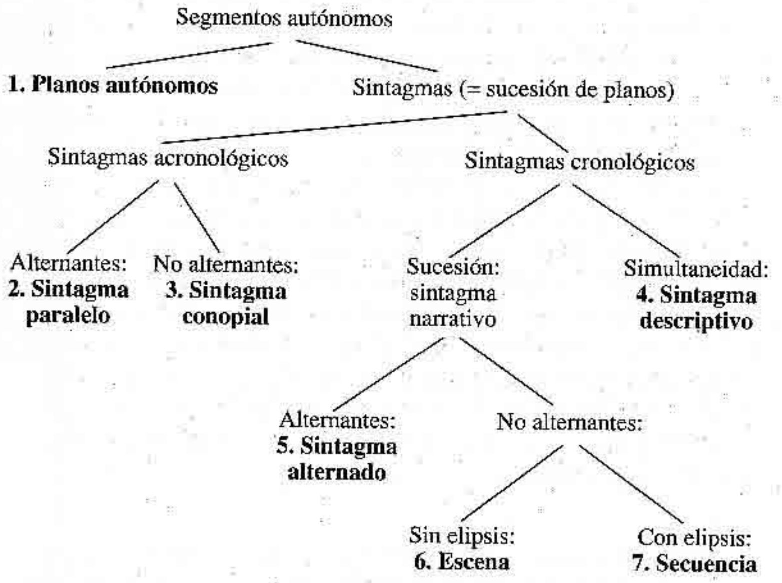
—Los criterios de delimitación son múltiples. Metz considera como segmento autónomo de un film todo aquel fragmento al que no interrumpan "ni un cambio mayor en el curso de la intriga, ni un signo de puntuación, ni el abandono de un tipo sintagmático por otro". Si el criterio de los signos de puntuación no es en absoluto ambiguo (aunque tampoco tiene demasiado interés general, como acabamos de ver), los otros dos son de aplicación mucho más delicada. La noción de "cambio mayor" es bastante vaga, aunque a menudo pueda llevarse a la práctica. Y en cuanto al tercer criterio, el abandono de un tipo de sintagma por otro, nos devuelve a la tipología de los segmentos.

—En resumidas cuentas, el modelo de la "gran sintagmática" no proporciona, en lo que se refiere a la delimitación de los segmentos, soluciones inmediatas. En prácticamente todos los casos de aplicación concreta que se han llevado a cabo, han existido tropiezos con dificultades o dudas. Y sin embargo las categorías que maneja conservan —en la mayor parte de los casos— un gran poder de sugerencia, y la tipología en cuestión sigue siendo una referencia muy útil, que hay que saber adaptar en cada caso concreto.

Examinemos, pues, los distintos tipos de segmentos que describió Metz, así como la cuestión de la estructura interna de los mismos. La tabla de los diferentes tipos de segmentos se construye, en el artículo de Christian Metz, mediante la aplicación de una serie de dicotomías sucesivas basadas en criterios lógicos. El siguiente cuadro resume estas operaciones:

---

[7] Tomamos prestadas estas conclusiones de Marie-Claire Ropars.


Segmentos autónomos
1. Planos autónomos
Sintagmas (= sucesión de planos)
Sintagmas acronológicos
Sintagmas cronológicos
Alternantes: **2. Sintagma paralelo**
No alternantes: **3. Sintagma conopial**
Sucesión: sintagma narrativo
Simultaneidad: **4. Sintagma descriptivo**
Alternantes: **5. Sintagma alternado**
No alternantes:
Sin elipsis: **6. Escena**
Con elipsis: **7. Secuencia**

Este esquema necesita unas cuantas aclaraciones:

—La categoría de los "planos autónomos" (nº 1) es, de hecho, muy amplia. Comprende tanto los planos aislados en forma de inserto (un primerísimo plano de un reloj en una escena en que el personaje mira la hora, por ejemplo) como planos-secuencia que pueden durar varios minutos. La segmentación de cualquier film deberá distinguir prácticamente siempre entre estos distintos casos.

—La noción de "sintagma acronológico" significa que no hay relaciones cronológicas *señaladas* entre los diferentes planos que constituyen el segmento. La noción de "sintagma cronológico" implica evidentemente lo contrario, y las relaciones cronológicas en cuestión pueden ser o bien de sucesión, o bien de simultaneidad. Estas dos dicotomías (cronológico/acronológico, sucesión/simultaneidad), así como la última (presencia o ausencia de elipsis narrativas en el segmento), se basan en una apreciación de las relaciones *diegéticas*[8] entre los diferentes planos. Por el contrario, el criterio de alternancia es puramente formal (puesto que se define como la alternancia de dos o más motivos *visualmente identificables*).

---

[8] Sobre la noción de diégesis, véase *Estética del cine*, págs. 114-116.

—Para finalizar, como ya hemos sugerido, no hay que tomar este esquema al pie de la letra. Define criterios muy generales y poderosos de delimitación entre segmentos, pero no informa sobre la infinita variedad de casos concretos con que nos podemos encontrar. Por lo general, es mucho más fácil de aplicar a un film cuyo "grado de clasicismo" sea elevado que a otro estilísticamente innovador. En muchos casos, convendrá *inspirarse* en esta tipología y adaptarla a los problemas y objetivos del análisis que se esté llevando a cabo. En concreto, dará la oportunidad de decidir si debemos segmentar más (teniendo en cuenta, por ejemplo, los cambios "menores" producidos en el curso de la intriga que, a su vez, provoquen cesuras que puedan resultar interesantes) o, por el contrario, si nos debemos interesar por las estructuras más largas (dejando de lado por ejemplo, los insertos contenidos en una escena o una secuencia, para abordar el conjunto como una sola unidad).

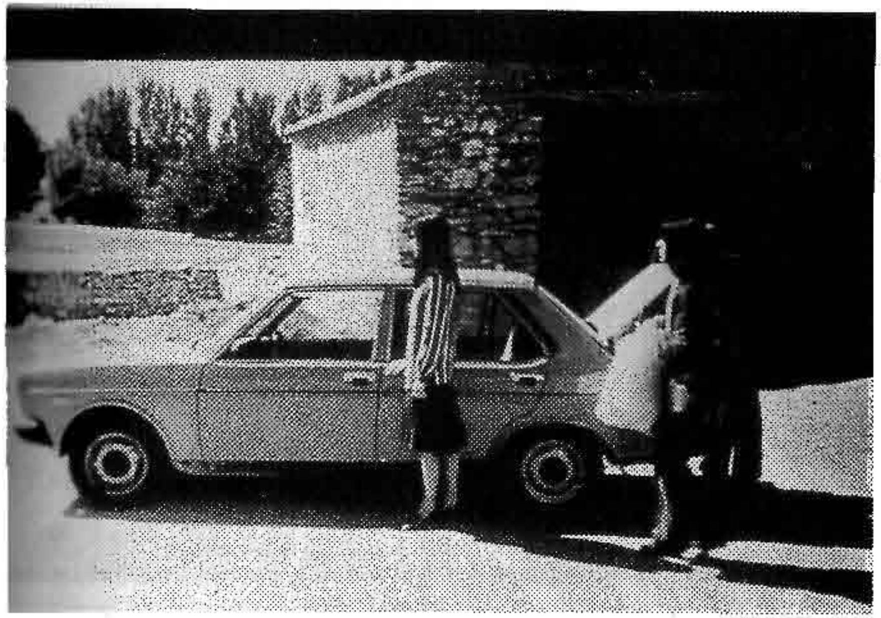
Numerosos analistas han utilizado criterios de segmentación más o menos *ad hoc*. En su trabajo sobre los films franceses de los años treinta, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin distinguen así tres tipos de estructuras internas en los segmentos: la continuidad, lineal o con elipsis; la alternancia; y el "espesor temporal". Resulta fácil advertir que cada una de estas categorías corresponde *grosso modo* a varios tipos de "grandes sintagmas" metzianos.

Finalmente, el último problema relacionado con la segmentación es el de la lógica de la implicación que gobierna la sucesión de los segmentos. Se trata de una cuestión narratológica que no podemos tratar aquí con mucho detalle, así que nos contentaremos con indicar que, en el film narrativo clásico (y ésta sería una de las definiciones posibles), se establece muy frecuentemente una relación explícita entre dos segmentos sucesivos, y que esta relación, puede ser de tipo temporal (señalización de la sucesión cronológica, señalización de la simultaneidad, etc.), o bien de tipo causal (un elemento del primer segmento es la causa, señalada como tal, de un elemento del segundo). Digamos también que, en consecuencia, las elecciones operadas durante el proceso de segmentación —en la medida en que, inevitablemente, están relacionadas con esta lógica de la implicación— sobrepasan ya el nivel simplemente descriptivo para constituir una primera etapa de la interpretación y la apreciación de las estructuras narrativas del film estudiado.

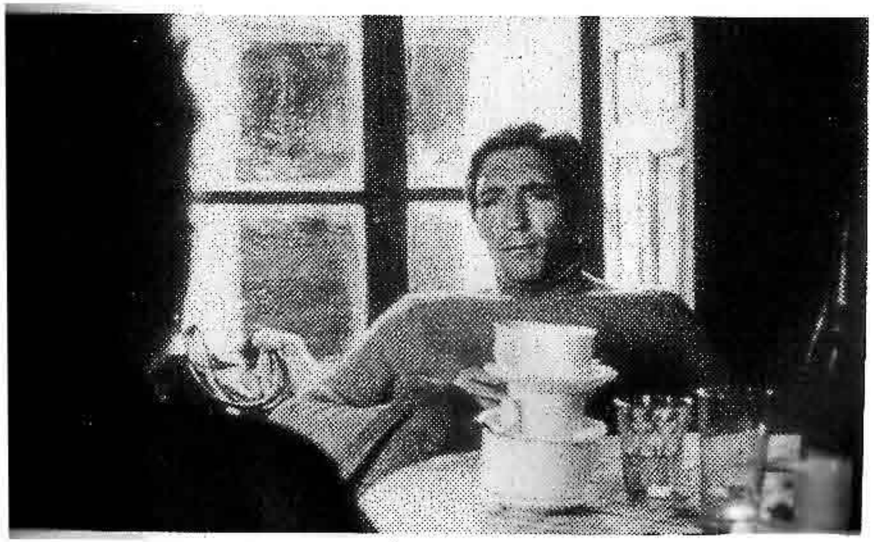
Para terminar, vamos a mostrar con un ejemplo el tipo de problemas (en este caso, particularmente acuciantes) que pueden plantearse cuando se efectúa una segmentación. Se trata de un ejemplo en apariencia bastante simple: es la historia de una pareja que va a ver al padre de ella, que vive retirado en el campo desde hace muchos años. La pareja va acompañada por dos de sus hijos y por la hermana de la mujer. Después de comer con el padre, la pareja y los niños se van, puesto que la hermana ha decidido quedarse algún tiempo con su padre: es el principio de *Elisa, vida mía*, de Carlos Saura.

Hay muchas maneras de segmentar este principio. Pero, dado que la noción de "principio" es muy vaga, primero hay que delimitarlo, lo cual viene a plantear ya una primera hipótesis de lectura. El film no presenta ningún signo de puntuación visual, los cambios en el curso de la intriga quedan casi reducidos (si se exceptúan los fragmentos "fantásticos" o "sueños") a la llegada del padre, y el único límite perfectamente señalado se sitúa en el plano 172 (¡después de media hora de película!): ya ha amanecido un nuevo día y vemos un pequeño coche blanco conducido por Elisa que se va del caserón donde vive el padre para ir al pueblo a llamar por teléfono a su marido. Aparte de esta cesura, podemos observar muchas elipsis, pero los segmentos se encadenan de manera continua, sin efectos de ruptura, por lo que podemos ya *decidirnos* a considerar este larguísimo fragmento de film como el "principio", el primer movimiento del film (existe una evidente similitud entre el plano 3, en el que un automóvil llega al caserón, y el plano 172, en el que otro automóvil se va: el encuadre, en concreto, es prácticamente el mismo). Así, pues, el primer criterio que se nos ocurre para la segmentación es el de la continuidad temporal. Tres elipsis manifiestas permiten delimitar cuatro grandes bloques narrativos: la primera de estas elipsis sigue a la llegada del padre en bicicleta, y nos introduce a la escena de la comida. La segunda se produce al final del paseo entre Luis (el padre) y Elisa (la hija), y nos lleva a la escena en que Elisa prepara su cama. La tercera, en fin, está más señalada Elisa, en su cuarto, acaba de tener una "visión" relativa a la historia del asesinato que le ha contado su padre durante el paseo; de ahí pasamos a una larga panorámica sobre el paisaje rural, y luego a Luis, que está escribiendo en su despacho. Ya hemos definido, pues, cuatro bloques de extensión desigual (planos 1-35, 36-129, 130-140, 141-171). El criterio más evidente para continuar con la segmentación es de orden diegético: el segundo de esos bloques, por ejemplo, está señalizado por esa especie de enclave que representa la "visión" (¿o la alucinación?) de Elisa (planos 62-66); el tercero, de manera parecida, por la "visión" del asesinato (138-139); y el cuarto yuxtapone muchos de estos fragmentos "oniriformes". Finalmente, puede obtenerse una segmentación más sutil en función de los lugares diegéticos representados [9]. Así, el primer plano representa una vista de conjunto de una llanura desierta, atravesada por un coche que viene del horizonte, y constituye por sí mismo un primer segmento. Los planos 2-6 muestran el trayecto del automóvil hasta que llega delante de la casa (segundo segmento). Los personajes entran en la casa en el plano 6, atraviesan una habitación y se dirigen hacia la cocina (planos 6-19, tercer segmento). En el plano 20, Elisa entra en el despacho de su padre (y empieza a oírse uno de los temas musicales de la película), y lee el manuscrito que se encuentra sobre la mesa (planos 20-30, cuarto segmento). En el plano siguiente, nos encontramos de nuevo en el exterior de la casa, y entonces llega el padre (planos 31-35, quinto segmento).

Ya no iremos más lejos con este ejemplo. Sólo queríamos sugerir, en primer lugar, la dificultad que supone —desde el momento en que nos alejamos, aunque sólo sea un poco, del "clasicismo" más estricto— utilizar conjuntamente las categorías de segmentos definidas por la "gran sintagmática"; y, luego, la importancia que tiene el hecho de que los criterios de segmentación que se adopten sean adecuados para el objetivo que se persigue. Las sucesivas fases que hemos esbozado en la segmentación del principio de *Elisa, vida mía*, que van de fragmentos fílmicos muy extensos a fragmentos cada vez más pequeños, parten —de alguna manera— de una "macrosegmentación" , que correspondería a los tres grandes bloques narrativos (al estilo de la "secuencia", en el sentido que esta palabra tiene en el lenguaje corriente), para llegar a una "microsegmentación", que señaliza las articulaciones más ínfimas (y es evidente que la última segmentación que hemos delineado aún podría llevarse más lejos).



Principio de *Elisa, vida mía* (1977), de Carlos Saura.

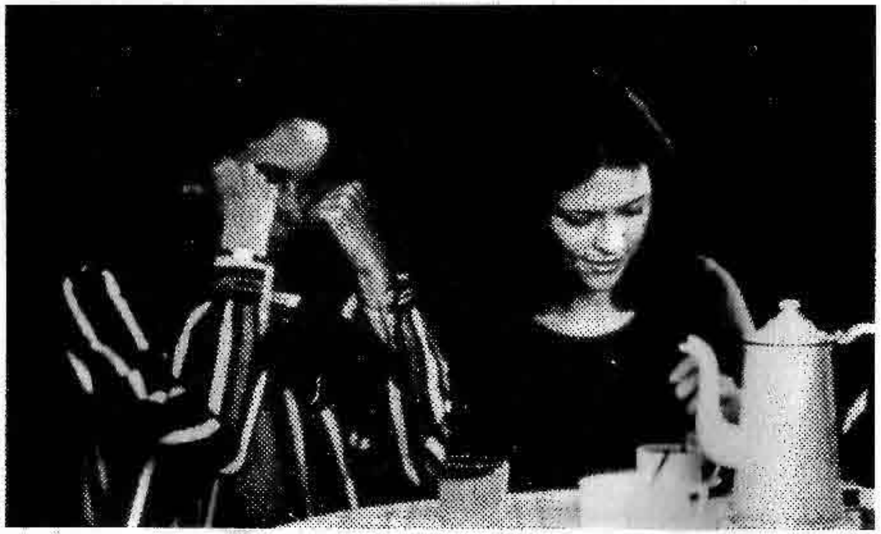


Joaquín Hinojosa en *Elisa, vida mía* (1977).

---

[9] Es la solución adoptada por Blandine Perez-Vitoria.

Geraldine Chaplin e Isabel Mestres en *Elisa, vida mía* (1977), de Carlos Saura.



2.3. *La descripción de las imágenes del film*

Con este apartado, vamos a alejarnos considerablemente de la noción de "instrumento". Describir una imagen —es decir, traducir a lenguaje verbal los elementos informativos y significativos que contiene— no es una empresa fácil, a pesar de su aparente simplicidad. Y mucho menos desde el momento en que una segmentación fílmica, es decir, la descripción detallada de los planos que componen un film, presupone siempre una firme elección analítica e interpretativa: en efecto, no se trata de describir "objetivamente" y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen, de modo que el método utilizado en la descripción siempre procederá, a fin de cuentas, de la materialización de una hipótesis de lectura, sea ésta explícita o no.

Pero, más que cualquier tipo de argumentación abstracta, un ejemplo nos mostrará los problemas reales que pueden planteársele al analista. Hemos escogido un plano relativamente largo, el plano 33 de *Muriel*, de Alain Resnais, que dura 32 segundos. El plano anterior encuadraba las manos de Bernard en primer plano, mientras sostenía un filtro de café con su mano izquierda y secaba la superficie de una mesa con la derecha. El plano 33 encuadra a Bernard de frente en el momento en que va a sentarse en un sillón gris, en el centro del plano (lleva un jersey de un azul muy vivo). Se trata de un plano medio, que encuadra al personaje por la cintura. A la izquierda, detrás del sillón, unas cortinas de un color rosa también muy vivo separan dos habitaciones; a la derecha, una oscura cómoda de madera, con una lámpara. Bernard pone el filtro en el borde del sillón. Después, Hélène atraviesa el campo de derecha a izquierda, en primer plano (ruido de pasos sobre el suelo de madera). Desaparece de campo por la izquierda para correr las cortinas (ruido muy fuerte de las cortinas). Bernard le dice a Hélène (siempre fuera de campo): "¿Cuándo llega?" Lanza una breve mirada fuera de campo, dirigida a ella. Helénè: "Queda menos de una hora". Entonces entra en campo por la izquierda y corre la otra cortina (ruido de las barras). Recuadre ascendente y hacia la izquierda, siguiendo los movimientos de Hélène, que se sitúa en primer plano y atraviesa la sala con bastante rapidez pasando por delante de Bernard. La cámara la acompaña con una rápida panorámica lateral. Bernard, siempre sentado: "¿Se quedará mucho tiempo?" Hélène, rodeando el sillón y atravesando la estancia: "Deberías ser amable y no preguntárselo. Podría ser tu padre". Bernard, fuera de campo, con un tono irónico: "Eso no es una razón". La cámara se detiene en el momento en que Hélène desaparece durante algunos segundos en la otra habitación. Finalmente, el plano se queda fijo sobre Hélène, que ha reaparecido. (Ruido de pasos, sirenas y motores de barcos, durante estos segundos en que se impone el silencio.) Hélène ha accionado el interruptor de la habitación en el momento en que ha entrado. Hélène (de vuelta a la sala, en el umbral de la puerta y mirando a Bernard, que está fuera de campo, a la izquierda): "No se lo puedes reprochar. La vida no ha tratado muy bien a Alphonse". (Habla lentamente, espaciando las palabras.) Se quita su jersey de lana gris y se pone una chaqueta marrón mientras habla. Bernard, siempre fuera de campo, y con bastante brusquedad: "Me voy a dar una vuelta, a ver a Muriel". Hélène, alzando la voz (y con tono de sorpresa): "Pero, volverás a cenar, ¿no? ¡Es la primera noche!" Se oyen ruidos de sirenas y de motores de barcos sobre estas últimas palabras de Hélène. El siguiente plano reencuadra en contracampo a Hélène, en un primer plano de espaldas, mientras mira a Bernard, que está al fondo de la sala.

Esta descripción da una idea de los problemas con que nos podemos encontrar. En principio, la linealidad del lenguaje verbal traiciona inevitablemente la simultaneidad de los gestos y de las palabras (por eso, a veces, este tipo de descripciones se presentan en cuadros, o en columnas que permiten separar netamente los distintos elementos). En segundo lugar, y de una manera más fundamental, el fragmento descriptivo que acabamos de detallar, quizás un poco árido de leer, no abarca toda la densidad de su objeto. Independientemente de la dificultad que supone la representación verbal del espacio (no estamos seguros de haber explicado con claridad la topografía de los lugares, ni de la naturaleza exacta de los desplazamientos), sin duda hemos "olvidado" muchísimos detalles, tanto en lo que se refiere a los decorados como a los colores, a los gestos, a la mímica y a la actitud de los personajes, por no hablar de las notaciones sonoras, que no dicen nada acerca de la voz o del tono de los actores, ni siquiera de su timbre, ni de los efectos producidos por una postsincronización muy selectiva, que tiende a subrayar cualquier tipo de ruido.

Por lo general, la dificultad que supone la descripción de las imágenes está relacionada con dos factores:

—Primero, la imagen fílmica es, la mayor parte de las veces, inseparable de la noción de campo[10]: funciona como un fragmento de un universo diegético que a la vez la incluye y la excede. Nuestra descripción del plano 33 de *Muriel*, por ejemplo, utiliza elementos de lectura de la topografía del apartamento procedentes de anteriores planos del mismo film (sobre todo el hecho de situar la habitación que no se ve detrás de las cortinas). Pero, y quizás esto es más importante, la descripción de un plano concreto debe lograr que emerjan los elementos que contengan más información, la medida en que puedan vincularse con otros elementos presentados con anterioridad. Así, y siguiendo con el mismo ejemplo, hay que indicar que el gesto de Bernard se inscribe en una serie anterior, en la que se le ha podido ver, en insertos muy breves, preparar su café (planos 7, 17, 28 y 32) en la cocina, mientras Hélène se despide de un cliente. Además, hasta aquí, a Bernard sólo se le han visto las manos, puesto que su rostro únicamente ha aparecido en un plano muy breve (plano 30, un segundo). En el plano analizado, habría que explicar de qué manera la puesta en escena subraya la extrema movilidad de los personajes, el hecho de que nunca están quietos, el desasosiego de Hélène (¿irritada por la tranquilidad de Bernard?, ¿angustiada por el retorno de Alphonse?), por no hablar de las numerosas informaciones fragmentarias o misteriosas que nos proporciona el diálogo (¿quién es Muriel?, ¿quién es el que va a llegar pronto?).

—En segundo lugar, y de una manera correlativa, la descripción, como toda transcodificación, es selectiva, como ya hemos destacado. Pero, además, una imagen —y esto se ha convertido en un lugar común de la semiología visual— posee siempre varios niveles de significación. Como mínimo, la imagen vehicula siempre elementos *informativos* y elementos *simbólicos* (aunque la frontera entre estos dos niveles establecidos por los semiólogos no es siempre impermeable). La primera tarea del analista que describe una imagen es identificar correctamente los elementos representados, reconocerlos, nombrarlos. Este nivel del sentido literal, de la "denotación", parece funcionar por sí mismo, pero, de hecho, los "semas" visuales tienen límites culturales muy concretos: no hay más que pensar, por ejemplo, en el apartamento en el cual se desarrolla el plano 33 de *Muriel*, y en las dificultades que, sin duda alguna, tendría un filmólogo japonés para comprender la estructura y la funcionalidad de este espacio (véase, en sentido inverso, lo mal que solemos comprender nosotros las estructuras de las casas que aparecen en los films de Ozu). En lo que se refiere al nivel "simbólico", aún es más abierta y francamente convencional, y su lectura correcta, incluso en el estadio de la simple descripción, exige una verdadera familiaridad con las costumbres, con el transfondo histórico, con los simbolismos del universo diegético descrito por el film.

---

[10] Véase *Estética del cine*, pág. 21.

Esto quiere decir que, en lo que se refiere a la descripción de planos, no existe ninguna receta-panacea, y que, más claramente que nunca, la descripción es aquí un primer estadio del análisis. En el capítulo 5, volveremos a abordar estas cuestiones referentes al análisis de la imagen y del sonido, y propondremos algunas vías de aproximación.

2.4. *Cuadros, gráficos y esquemas*

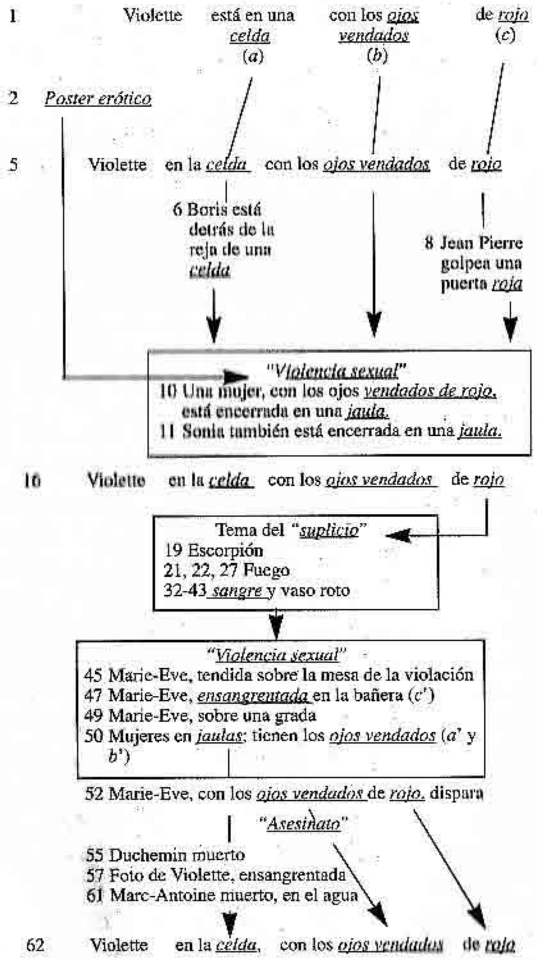
En este último apartado, vamos a describir los *instrumentos* reales de la descripción, relativamente formalizados, a pesar de su infinita diversidad. En efecto, prácticamente todo lo que, en un film, puede ser objeto de descripción, puede dar lugar a una esquematización o presentarse en forma de cuadro. Es el caso, por supuesto, de los *découpages* en planos o en segmentos de los que hemos hablado más arriba. Los dos ejemplos de *découpages* que hemos ofrecido son, pues, reveladores en sus mismas diferencias de presentación.

Lo mismo sucede con las segmentaciones de films, que pueden adoptar la forma de un cuadro que destaque más o menos ampliamente la clave analítica utilizada para llevar a cabo la segmentación. Por nuestra parte, reproduciremos aquí el principio del *découpage*/segmentación de *Gigi*, de Vincente Minnelli, publicado por Raymond Bellour en un anexo a su artículo "Segmenter, analyser". El propio encabezamiento de las columnas de este cuadro indica a la perfección el objetivo que persigue: cinco columnas (P = partes, S = segmentos, Supra-S = suprasegmentos, Sub-S = subsegmentos, Sintagma = tipo de "gran sintagma" según la tipología de Christian Metz) dedicadas al desarrollo del *découpage* en segmentos de diversos tamaños (los "subsegmentos" son, para Bellour, las unidades de acción mínimas, separadas por cambios menores de la intriga; en el otro extremo, las "partes", en un total de cinco para todo el film, son los grandes episo-

P	Supra-S	S	Lugares	Sub-S	Personajes	Planos	Sintagma	Músicas	Acciones
	0	0	Títulos de crédito sobre grabados múltiples		múltiples	x planos		Champagne Gigi	
A	I	I	El bosque	a	Honoré	1-15	secuencia	tema del bosque	Honoré presenta el *bois de Boulogne* y se presenta a sí mismo: un soltero que vive de las rentas y amante de las mujeres.
				b	Honoré Gigi	16-21		*Little Girls* tema cantado por Honoré	Hace el elogio de las muchachas y presenta a Gigi, que juega con sus compañeras. Ella pasa delante de él y se aleja a través del bosque.
	II	2	Casa de Gigi (ext. int.)		Gigi Mamita	22-24	secuencia	vocalizaciones /madre *off*/	Gigi llega a casa de su abuela Mamita que le recuerda que es el día en el que debe visitar a su tía Alicia.
	III	3	En París Casa de Gaston (ext.)		/Honoré/	25	plano autónomo	Variación de *Little Girls*	Un coche atraviesa una plaza y se detiene ante un lujoso inmueble.
		4	Casa de Gaston (int.)		Gaston proveedor criado	26	Plan autónomo		Se le anuncia a Gastón Lachaille la visita de su tío. Termina de despachar algunos asuntos y sale.
		5	Casa de Gaston (ext.)		Honoré Gaston	27-28	secuencia		El encuentro entre el tío y el sobrino que parten en cabriolé a través de París.
		6	En París		Honoré Gaston	29-40	escena	Tema *It's a bore* cantado por Honoré/Gaston	Honoré elogia los encantos de la vida (París, el vino, las mujeres, el gran mundo). Gastón le responde que todo le aburre y hace que se detenga el coche.
	IV	7	Casa de Gigi (ext. Int.)		Gaston Mamita	41-48	escena		Gastón llega a casa de Mamita. Hablan de Gigi. Gastón se sorprende por las "lecciones" que le imparte Alicia.
	V	8	Casa de Alicia (ext. int.)		Alicia Gigi	49-64	secuencia		Gigi llega corriendo a casa de Alicia. Lección de educación (cómo comer ciertas aves). Conversación sobre el matrimonio.

dios narrativos, aquellos que permiten contar el film de una manera precisa y en unas pocas frases). Así, pues, lo que ha preocupado aquí al analista ha sido, esencialmente, la cuestión de la segmentación.

Por otra parte, y desde un punto de vista muy distinto, la descripción del segmento XIII de *L'Eden et après*, de Alain Robbe-Grillet, llevó a Dominique Chateau y a François Jost a proponer el siguiente esquema:


1
Violette
está en una celda (a)
con los ojos vendados (b)
de rojo (c)
2
Poster erótico
5
Violette
en la celda
con los ojos vendados
de rojo
6 Boris está detrás de la reja de una celda
8 Jean Pierre golpea una puerta roja
"Violencia sexual"
10 Una mujer, con los ojos vendados de rojo, está encerrada en una jaula.
11 Sonia también está encerrada en una jaula.
16
Violette
en la celda
con los ojos vendados
de rojo
Tema del "suplicio"
19 Escorpión
21, 22, 27 Fuego
32-43 sangre y vaso roto
"Violencia sexual"
45 Marie-Eve, tendida sobre la mesa de la violación
47 Marie-Eve, ensangrentada en la bañera (c')
49 Marie-Eve, sobre una grada
50 Mujeres en jaulas; tienen los ojos vendados (a' y b')
52 Marie-Eve, con los ojos vendados de rojo, dispara
"Asesinato"
55 Duchemin muerto
57 Foto de Violette, ensangrentada
61 Marc-Antoine muerto, en el agua
62
Violette
en la celda,
con los ojos vendados
de rojo

Esta vez, los criterios de organización son de orden temático. Un esquema como éste contiene ya, como puede verse, una lectura profunda del film, y representa una verdadera interpretación del mismo.

Este último ejemplo nos permite mencionar todos los esquemas (utilizados con mucha frecuencia, tanto en el estadio de la producción como en el del análisis) que representan las relaciones narrativas en el interior de un film determinado. He aquí dos muestras extraídas del estudio de *Sed de mal* realizado por Stephen Heath ("Film and System, Terms of Analysis") y aparecido en *Screen*:

Figura IV

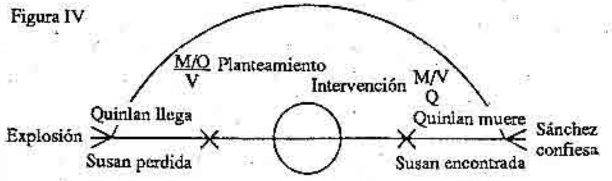
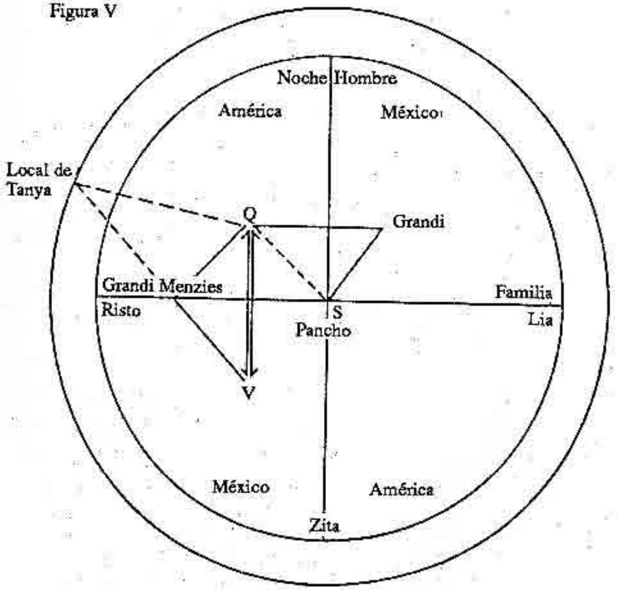
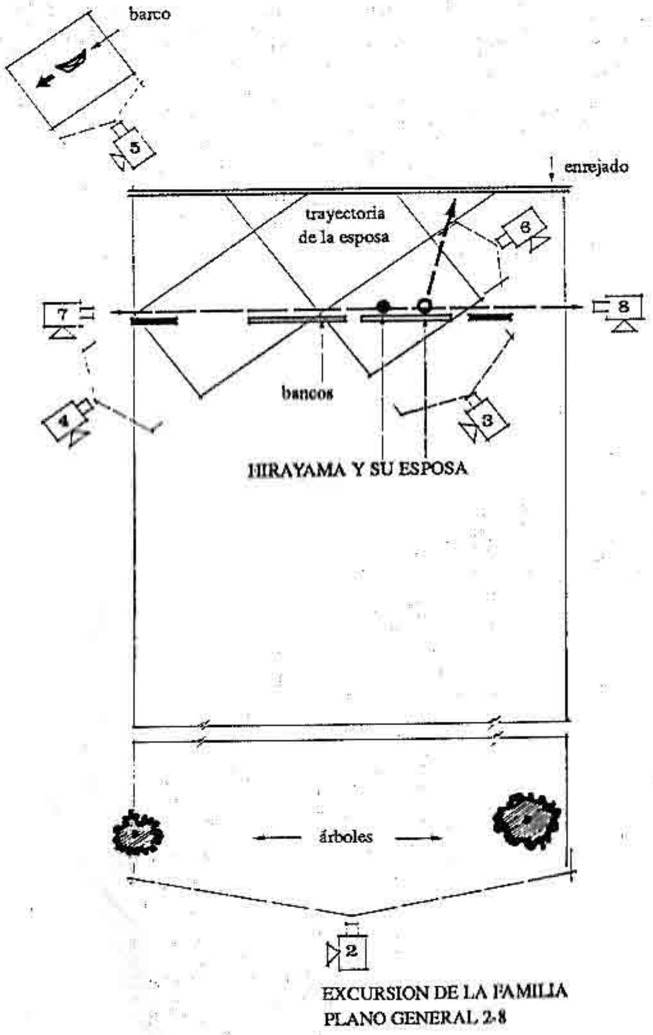

M/Q
V
Planteamiento
Intervención
M/V
Q
Quinlan llega
Explosión
Susan perdida
Quinlan muere
Susan encontrada
Sánchez confiesa

Figura V


Noche
Hombre
América
México
Local de Tanya
Q
Grandi
Grandi Menzies
Risto
S
Pancho
Familia
Lia
V
México
América
Zita

Estos esquemas muestran a la perfección la extrema flexibilidad de este tipo de "instrumento". Aunque la visualización que representan resulta ser muy valiosa, puesto que nos hace comprender inmediatamente redes de relaciones en principio muy complejas, estos instrumentos sólo intervienen *a posteriori*, ya que, precisamente, la situación que se quiere esquematizar ya ha sido analizada y caracterizada.



Finalmente, mencionemos un último ejemplo de esquema, que a veces resulta muy útil para el análisis de la puesta en escena, del encuadre, etc.: el "plano" de la situación de las cámaras en una secuencia de un film determinado. Véase en la figura de la página anterior cómo Edward Branigan restituye los emplazamientos sucesivos de la cámara en una escena de *Hinagabana* [*Flor de equinoccio*], de Yasujiro Ozu.

(Y no nos equivocamos al decir "restituye": en efecto, un "plano" de este tipo presupone una unidad de lugar diegética, que en la práctica se obtiene al precio de innumerables y pequeñas "trampas" de detalle en lo que concierne a los emplazamientos relativos de los objetos y los personajes en su paso de un plano a otro, lo cual prohíbe atribuir a la cámara una posición absolutamente verdadera. Este tipo de esquema es, pues, útil para poner en evidencia las posiciones *relativas* de los sucesivos emplazamientos de la cámara.)

3. INSTRUMENTOS CITACIONALES

3.1. El fragmento de film

Si proponemos como primer instrumento de citación de un film el fragmento fílmico, corremos el riesgo de que parezca que estamos recurriendo a una banalidad. En efecto, al hablar del análisis de films se ha convertido en algo muy corriente el hecho de destacar —y deplorar— las dificultades que ofrece el film para establecer una cita (a diferencia del texto literario o del cuadro). Pero esta dificultad (que puede evitarse, como veremos en los apartados siguientes) es la misma que para el análisis *escrito*. En este libro, que está pensado especialmente para lectores, estudiantes o profesionales de la enseñanza que practiquen el análisis de films en una situación pedagógica, nos ha parecido esencial devolver al análisis *oral*, efectuado sobre el propio film, el lugar preponderante que le corresponde, a sabiendas de que estos análisis orales son en sí mismos... ¡muy difíciles de citar!

En el apartado 8.5 insistiremos sobre este carácter didáctico del análisis fílmico. Por el momento, mencionaremos únicamente la (enorme) importancia práctica de la disponibilidad de las copias del film, de la utilización de fragmentos más o menos extensos para ilustrar el análisis y, en fin, de técnicas que permitan examinar ese fragmento "con lupa": el ralentí, la aceleración, la parada de la imagen, etc. En breve: existe una práctica del análisis oral, cuyos principios son en parte los mismos del análisis en general y que sólo puede aprenderse mediante la práctica.

Las ventajas y los inconvenientes de la utilización de fragmentos fílmicos son, *mutatis mutandis*, comparables a aquellas que se refieren al fragmento de texto literario. El principal interés reside en ofrecer un objeto de tamaño más manejable, que pueda prestarse mejor al comentario analítico. El inconveniente más serio es que podemos acostumbrarnos a ver los films únicamente a trozos, lo cual conduciría, a la larga, a contemplar los films como colecciones de fragmentos potencialmente citables (peligro más que confirmado en los estudios literarios). Aprovecharemos, pues, esta ocasión para insistir de nuevo en la necesidad de no realizar jamás un análisis que pierda de vista el film analizado, de volver a él siempre que sea posible.

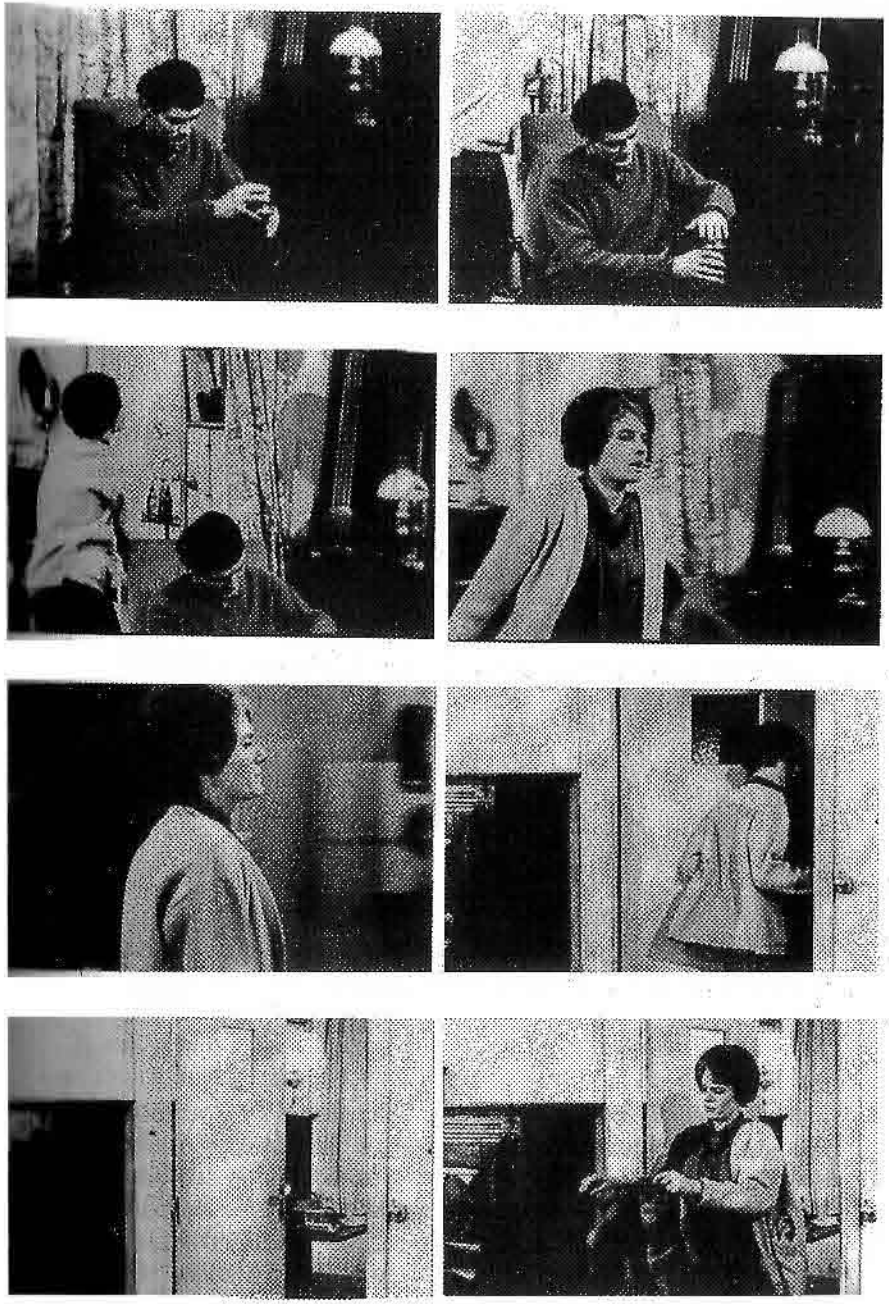
3.2. El fotograma

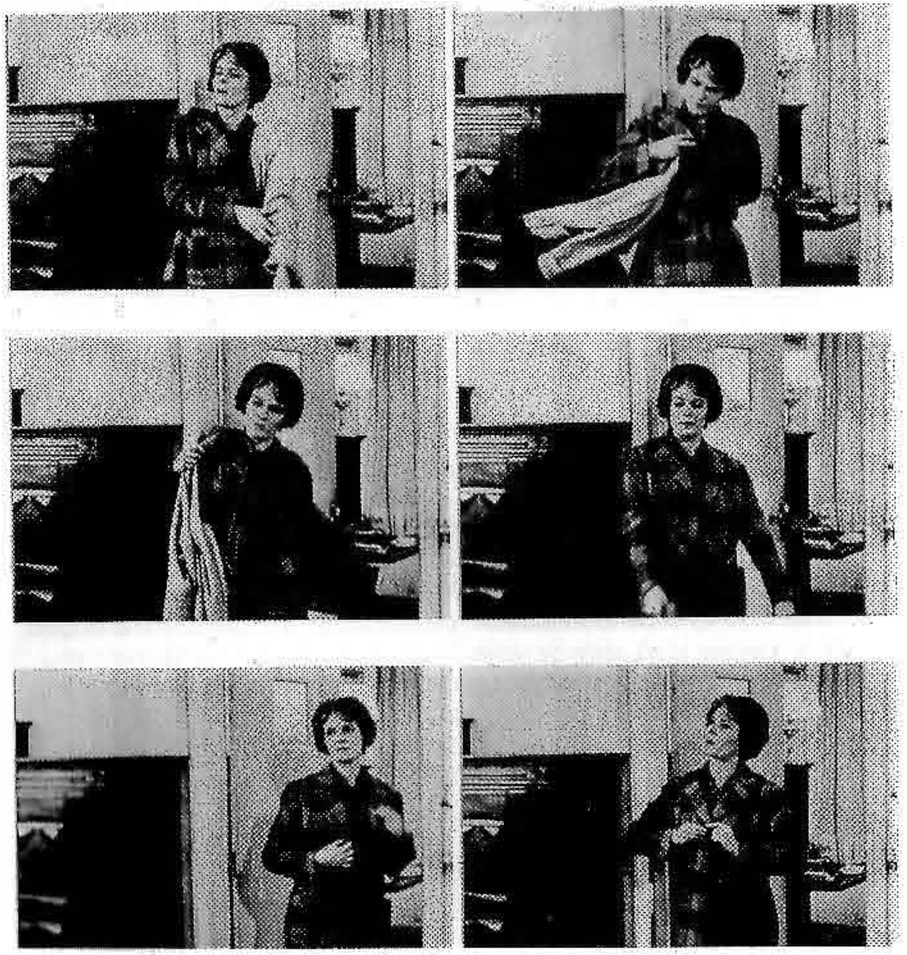
Entre las operaciones que acabamos de citar a propósito del análisis oral, hay una que, en mucha mayor medida que las otras, se considera típica del análisis fílmico: se trata de la parada de la imagen. Este gesto, que consiste en fijar momentáneamente el "desfile" fílmico, hace que el fotograma se destaque doblemente [11]: primero, suprimiendo pura y simplemente la dimensión sonora del film (no se puede "parar el sonido"), y luego eliminando aquello que desde siempre se ha considerado lo esencial de la imagen fílmica, es decir, el movimiento.

Desde un punto de vista teórico general, el fotograma es un objeto paradójico. Es, en efecto, y en cierto sentido, la cita más literal de un film que pueda imaginarse, puesto que está extraído del propio cuerpo de ese mismo film. Pero, a la vez, es el testigo de la detención del movimiento, su negación. Aunque forma parte del film, el fotograma no está pensado para que pueda percibirse normalmente, e incluso la evolución del film en el proyector se ha descrito a menudo como algo que "anula" los fotogramas en beneficio de la imagen en movimiento. Este paradójico estatuto aparece en la mayor parte de los fotogramas de un film tomados en su individualidad, puesto que conservan —en forma de *flou*, de "temblor" o de ilegibilidad parcial— algo del movimien-

---

[11] Sobre la cuestión del fotograma, véase *Estética del cine*, pág. 11.





Catorce fotogramas del plano 33 de *Muriel* (1963), de Alain Resnais.

to de la imagen fílmica (como se demuestra a la perfección si paramos la imagen durante el curso de la proyección). Así, los fotogramas que se utilizan en la práctica durante el análisis de un film, son a menudo fotogramas cuidadosamente escogidos para eliminar o atenuar este efecto, que, siendo esencial en el plano teórico, resulta a menudo muy molesto para el analista. Este, en efecto, pretende sobre todo utilizar el aspecto puramente citacional del fotograma, aprovechar la "comodidad" que supone para estudiar los parámetros formales de la imagen, como el encuadre, la profundidad de campo, la composición, la iluminación, e incluso los movimientos de cámara, ya que una serie de fotogramas permite descomponerlos y estudiarlos de una manera más analítica.

> Esta capacidad de evocación del fotograma, al comprender la dimensión esencial del movimiento, ha sido utilizada a menudo en ciertas descripciones recientes. Así, por ejemplo, Michel Marie realizó (en la revista *L'Avant-scène*) una "continuidad programática" de *El último*, de Murnau, que, prescindiendo prácticamente de todo comentario, permite sin embargo hacerse una idea muy precisa de, entre otras cosas, los célebres movimientos de cámara que han hecho famoso al film.

Naturalmente, como en el caso de la parada de la imagen, hay que ser muy prudentes en este sentido. El fotograma no es más que un mediocre instrumento de trabajo en lo que se refiere al aspecto narrativo de un film (en relación al cual desempeña más bien un papel de prontuario) y un instrumento muy peligroso si se pretende utilizar para una interpretación del film en términos de personajes y de psicología. Los gestos, la mímica o las situaciones, fijados más o menos arbitrariamente por medio de la detención de la imagen, acaban transformándose profundamente, hasta el punto de que a veces pueden llegar a leerse en sentido contrario.

Un ejemplo ilustrará mejor que cualquier comentario, por extenso que sea, estos aspectos positivos y negativos: véanse, pues, en las páginas siguientes, los catorce fotogramas del plano 33 de *Muriel*, de Alain Resnais, que ya hemos intentado describir más arriba (apartado 2.3.).

Además de su utilización como soporte del propio análisis (la más importante, en teoría), el fotograma también se utiliza (y esta es su función más visible, si no la más trascendental) como *ilustración* de la mayor parte de los análisis publicados. En este caso, la sustitución del fotograma por la *foto de rodaje* ha supuesto un giro en la relación establecida con los films. La foto de rodaje se caracteriza en general por su "acabado", su "perfección" técnica. Y a la inversa, el fotograma es casi siempre desvaído, siempre le falta un poco de "definición": depende por completo del estado material de la copia de la que procede. Si su origen es un plano en movimiento, aunque sea en un grado mínimo, con frecuencia resulta ilegible. Finalmente, acaba devolviéndonos, más o menos conscientemente, de una manera mental, al propio film visto durante la proyección, que para el espectador —si la copia y la proyección son correctas— siempre es algo limpio y preciso. De esta manera, el lector desprevenido puede considerarlo una ilustración de menor calidad. Si, a pesar de esto, es hoy en día (incluso en las publicaciones periodísticas) la ilustración más frecuente en lo que se refiere a textos fílmicos, la razón estriba sin duda en su grado —supuestamente alto— de fidelidad.

Los fotogramas utilizados con fines ilustrativos se seleccionan, pues, en función de su legibilidad (y, de una manera secundaria, en función de criterios "estéticos"). Pero hay otro criterio importante, aunque menos explícito: el fotograma utilizado como ilustración de un análisis debe "hablar": dicho de otro modo, siempre se tenderá a escoger el fotograma más *típico* (de un film determinado, de una escena determinada, incluso de un plano determinado), es decir, a renunciar en parte, una vez más, a lo que constituye el estatuto teórico privilegiado del fotograma: su "anonimato". Por eso, para sortear este peligro de una selección demasiado cuidadosamente basada en criterios estéticos, o en una especie de rentabilidad semiológica, ciertos analistas se fijan reglas más o menos arbitrarias al respecto.

La más corriente de estas "reglas" es la que consiste en reproducir el primero y el último fotograma de cada plano en un análisis secuencial.

Es lo que hizo Raymond Bellour en su trabajo sobre la secuencia del ataque de la avioneta perteneciente a *Con la muerte en los talones*, de Alfred Hitchcock, o Jacques Aumont en ciertos planos de su análisis sobre una escena de *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard. Otra posibilidad comparable consiste en escoger el fotograma central (aunque esta noción es mucho menos definida que la anterior) de cada plano: es lo que prefirieron hacer los autores de la continuidad programática de *Octubre*, de Eisenstein (un film compuesto principalmente por planos cortos y fijos, muy especialmente indicado para esta táctica).

No abordaremos los problemas planteados por la integración de los fotogramas en un análisis escrito. De manera muy general, el estado actual de la edición de libros sobre cine no permite adoptar sistemáticamente la solución más elegante (y también la más útil en lo que se refiere al análisis): la que consistiría en reproducir cada fotograma en el lugar exacto que le corresponde en el texto, cosa a veces muy necesaria, pero que se ha convertido en un lujo raramente alcanzado.

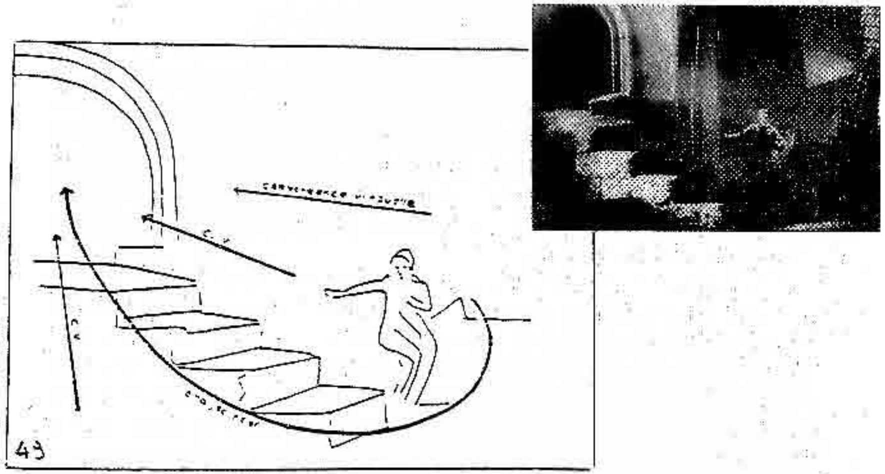
Existen, por supuesto, felices excepciones. Mencionemos como ejemplo particularmente logrado el análisis del principio de *El Malvado Zaroff*, de Ernest B. Schoedsack, realizado por Thierry Kuntzel. Adaptando la técnica de Roland Barthes, que en *S/Z* descomponía en cómodas "lexías" el texto de Balzac que analizaba, Kuntzel integra en su lugar exacto los fragmentos del *découpage* técnico, las ilustraciones fotogramáticas, y puede así ser lo más fiel posible al texto fílmico que está comentando.

El mundo de la edición anglosajona, generalmente menos limitado por las necesidades económicas, proporciona ejemplos destacables: además de la obra de David Bordwell sobre Dreyer, que reproduce fotogramas de una calidad excepcional y perfectamente integrados en el texto, hay que citar el libro de Alfred Guzzetti sobre *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, que es quizá la mejor "transposición" de un film jamás realizada por escrito, con —por lo menos— un fotograma por plano (en el formato original de CinemaScope, claro está), un *découpage* muy detallado, la notación exacta de las ilustraciones musicales, etc.

3.3. Otras maneras de citar

Este breve apartado está dedicado sencillamente a recordar que ni el fragmento de film ni el fotograma son las únicas técnicas citacionales, aunque sean las más empleadas. En principio, y en cierta medida, es posible citar la banda sonora de un film. Incluso el mercado del disco ha ido haciendo sitio poco a poco a las bandas sonoras originales de películas, que a veces incluyen, además de las partes musicales y cantadas, algunos fragmentos de diálogos. Igualmente, se puede considerar que la partición musical de un film es también —sin duda de manera un poco limitada— una cita.

Del mismo modo, hay que señalar que algunos cineastas han imaginado medios muy originales para citar ciertos films. El ejemplo más notable es el de Eric Rohmer, que utilizó en su estudio del *Fausto* de Murnau croquis realizados por él mismo sobre la pantalla de la mesa de montaje y destinados a materializar la composición de ciertos planos. He aquí un ejemplo, con el fotograma correspondiente:



Croquis de Eric Rohmer a partir de una escena de *Fausto*, de Murnau.

4. LOS INSTRUMENTOS DOCUMENTALES

De una manera general, vamos a examinar aquí un conjunto de elementos factuales *exteriores* al film y susceptibles de ser utilizados en un análisis. La primera cuestión que se plantea, pues, es la legitimidad de su utilización. Las posiciones, a este respecto, son muy variables: ciertos analistas excluyen casi totalmente, y por principio, de su campo de investigación, cualquier elemento que no proceda estrictamente de una consideración interna y autónoma con respecto al film; en el extremo opuesto, otros sólo conciben un tipo de análisis que se alimente y se rodee de datos históricos. Estas dos posiciones enfrentadas sólo pueden explicarse hoy en día desde un punto de vista histórico: la tendencia a privilegiar de manera absoluta el estudio interno e inmanente del film representa sin duda una legítima reacción contra los excesos de la "crítica de intenciones", que, de una forma u otra, sólo se enfrenta al film en relación a un saber exterior a él (véase, más arriba, el apartado 1.3). A la inversa, la tendencia, más reciente, que inscribe el análisis en una perspectiva histórica más amplia, debe leerse sin duda como una reacción contra el excesivo ahistoricismo de ciertos análisis, "estructuralistas" o de otro tipo, de los años 70 (aunque también como una consecuencia de los espectaculares progresos que la historia del cine ha experimentado en los últimos años: volveremos sobre ello en el capítulo 7).

En este capítulo dedicado a los "instrumentos" y a las "técnicas", nos limitaremos a comentar el empleo de documentos relacionados con los propios films (excluyendo, así, elementos más generales, relativos a la historia de los estilos, a la de los géneros, a la historia económica, etc.). Por comodidad, abordaremos por separado los documentos anteriores y posteriores a la exhibición pública del film.

4.1. Elementos anteriores a la difusión del film

Tanto la producción como la realización de un film son empresas complejas que, en principio, pueden documentarse en todas sus fases. Desde los primeros proyectos (y no importa que la iniciativa proceda del productor o del director) hasta el rodaje y el montaje, pasando por las distintas etapas del guión y del *découpage*, la génesis del film es un proceso largo, cuyo desarrollo puede a veces iluminar ciertos aspectos del film ya terminado.

Los propios documentos de los que se ocupará el analista son de naturaleza muy diversa. Incluyen tanto las fuentes escritas (el guión, las sucesivas fases del *découpage*, el presupuesto del film, el plan de producción, a veces el diario de rodaje —realizado por el/la *script*— o el diario de la realización escrito por el propio cineasta) como, por otra parte, un gran número de elementos presentados de forma no escrita (en principio, claro está, las declaraciones, reportajes y entrevistas —radiadas, televisadas, incluso filmadas— de los diferentes miembros del equipo del film; pero también documentos fotográficos o fílmicos, como las fotografías realizadas durante el rodaje o, desde otro punto de vista, las tomas no utilizadas en el montaje final, que a menudo resultan ser valiosísimos documentos, sobre todo en el caso de los films antiguos —y en concreto los mudos— que han sido objeto de varios montajes o cuyo negativo se ha perdido).

Es ocioso decir que estos documentos, en su variedad, no se prestan a una utilización uniforme y poco reflexiva. Si el guión o, desde otro punto de vista, el acceso a los planos cortados durante el montaje, pueden ayudar a formular hipótesis de análisis de manera directa, las declaraciones de los cineastas, actores, etc., deben utilizarse siempre con las mayores precauciones, puesto que ya se trata de interpretaciones, por muy buenas que sean las intenciones de entrevistados y entrevistadores.

En la segunda parte de su obra sobre *Nosferatu*, de Murnau, Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat ofrecen un excelente ejemplo de una utilización reflexiva y fructífera de los documentos relativos a la producción: el *script*, los descartes, las distintas copias del film y, sobre todo, dos o tres páginas densísimas sobre Prana Films (sociedad productora de efímera vida), cuyo expediente factual se revela especialmente útil.

4.2. Elementos posteriores a la difusión

En principio, debemos destacar que nuestra distinción cronológica entre estos dos tipos de fuentes es un poco arbitraria: en efecto, muchos documentos relativos al rodaje son también documentos relativos al estreno del film, sobre todo a través de su integración en las diferentes formas de publicidad. Es el conocido caso de las fotos de rodaje, esencialmente destinadas a la promoción de un film en la prensa.

De todas formas, un cierto número de elementos tiene que ver de manera más exclusiva con la "carrera" del film: en primer lugar su carrera económica, con todos los elementos relativos a su distribución, a la recaudación obtenida, al tipo de canales de difusión, etc. Pero lo esencial, para el analista, es más bien el conjunto de los *elementos críticos* sobre el film: críticas aparecidas en la prensa, ya sea especializada o no, poco después del estreno, así como también el conjunto del discurso que suscita un film determinado y que, en el caso de muchas películas célebres, acaba rodeando a la obra de tal manera que casi puede llegar a sustituirla. Se ha convertido en algo muy difícil, por ejemplo, estudiar *Ciudadano Kane, El acorazado Potemkin* o *Ladrón de bicicletas*, sin tener en cuenta los kilos de literatura que han provocado. A propósito de films como éstos, en los que la masa del discurso crítico —y de la especie de mudo consenso que la recubre— se convierte en algo especialmente molesto, quizá lo mejor sea practicar una política de *tabula rasa*, aunque siempre sea conveniente establecer un riguroso comentario de los discursos críticos una vez finalizado el análisis. Naturalmente, en medio de estas fuentes "secundarias", se sitúan en un buen lugar los análisis ya realizados sobre el film en el que se está trabajando. La utilización de estos análisis depende por completo de la naturaleza del proyecto analítico: el género de la "tesis universitaria" obliga a tener en cuenta el más amplio corpus posible de análisis ya publicados, pero fuera de la institución universitaria se podría en realidad decir que lo mejor es "partir de cero".

De hecho, los estudios filmográficos son aún muy poco numerosos (si se comparan, por ejemplo, con la cantidad de trabajos publicados sobre pintura) como para que un analista pueda siempre, a propósito de un film determinado, encontrar un punto de vista inédito o proponer un método nuevo, con el fin de no limitarse a recoger y parafrasear las hipótesis que otros emitieron antes que él. Es incluso relativamente extraño encontrarse con un análisis que prolongue (o critique) deliberadamente otro, lo cual es de lamentar.

BIBLIOGRAFIA

1. EL FILM Y SU TRANSCRIPCION

Raymond Bellour, "Le texte introuvable", en *L'Analyse du film, op. cit.*
Thierry Kuntzel, "Le défilement", *Revue d'esthétique*, 1973, *op. cit.*
Michel Marie, "Description-Analyse", en *Ça/Cinéma* nº 7-8, mayo de 1975, número especial, "Christian Metz"; traducción castellana con 5 páginas de cuadros, *Vidéo-Forum*, nº 4, noviembre, 1979, Caracas, Venezuela.
Bertrand Augst, "The Defilement into the Look", *Camera Obscura*, nº 2.

2. INSTRUMENTOS DE DESCRIPCION

2.1. El *découpage*

Michel Marie, "Découpage", en *Lectures du film*, París, Albatros, 1976, varias ediciones.
Revista *L'Avant-scène cinéma*, sobre todo los números dedicados a los siguientes films: *India Song*, nº 225, *Pépé le Moko*, nº 269, *Volpo-*

ne, nº 189, *Los ojos sin rostro*, nº 188, *Fresas Salvajes*, nº 331, *El sueño eterno*, nº 329-330, etc.

Raymond Ravar (bajo la dirección de) *"Tu n'as rien vu à Hiroshima!"*. Instituto de Sociología, Universidad Libre de Bruselas, 1962.

Louis Delluc, *Drames de cinéma*, ed. du Monde Nouveau, París, 1923, reedición de la Cinémathèque française a cargo de Pierre Lherminier (de próxima aparición).

Pierre Baudry, "Découpage plan par plan d'*Intolérance*", en *Cahiers du Cinéma*, nº 231 a 234, 1971.

Michel Marie, "Découpage après montage de *Muriel*", en *Muriel, Histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974.

Jean Cayrol, *Muriel*, París, Le Seuil, 1963 (Trad. cast.: *Muriel*, México, Cine Club Era).

Philippe Desdouits y otros, *"Octubre" d'Eisenstein, continuité photogrammatique intégrale*, Cinémathèque universitaire, París, 1980.

Eric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, col. "10-18", París, UGE, 1977.

Charles Tesson, Découpage de *Vampyr* de Carl Dreyer, *Avant-scène cinéma*, nº 228, y *Le Mécanisme du film dans "Vampyr" de Dreyer*, Tesis doctoral de 3er ciclo, Universidad de París-III, 1979.

Carl Th. Dreyer, *Œuvres cinématographiques*, 1926-1934, Cinémathèque française, París, 1983, cap. 2, dedicado a *Vampyr*, "Le scénario, le découpage et le film", por Charles Tesson.

Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du Cinéma, París, Gallimard, 1981, segunda parte.

Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, París, Ed. de Minuit, 1974.

2.2. La segmentación

Jean-Luc Godard, *A bout de souffle*, *Avant-scène Cinéma*, nº 79, y Bibliothèque des classiques du Cinéma, París, Balland, 1974 (trad. cast.: en *Cinco guiones*, Madrid, Alianza, 1973).

Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, *op. cit.*, sobre *Ossessione*, tercera parte, "Analyse filmique et histoire sociales", cap. 1, "Les cadres de l'analyse" (trad. cast.: *Sociología del cine*, México, F.C.E., 1985).

Marie-Claire Ropars, *Littérature*, nº 46, mayo de 1982, "L'instance graphique dans l'écriture du film: *A bout de souffle* ou l'alphabet erratique".

Chistian Metz, "La grande syntagmatique de la bande-images", *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, París, Klincksieck, 1968, varias reediciones (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).

Daniel Percheron, "Ponctuation" y "Séquences", en *Lectures du film*, *op. cit.*

Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, *Générique des années 30*, Presses universitaires de Vincennes, 1986.

Blandine Perez-Vitoria, *"Elisa, vida mía" de Carlos Saura, Découpage* y estudio fílmico, París, éd. Hispaniques, 1983.

Raymond Bellour, "Segmenter, analyser", en *L'Analyse du film*, *op. cit.*

2.3. La descripción de las imágenes del film

Claude Bailblé y otros, *Muriel, histoire d'une recherche*, *op. cit.*

2.4. Cuadros, gráficos, esquemas

Raymond Bellour, "Segmenter, analyser", *op. cit.*, en *L'Analyse du film*.

Dominique Chateau y François Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, col. "10-18", París, UGE, 1979, reed., París, Ed. de Minuit, 1985.

John Fell, "Structuring Charts and Patterns in Film", *Quarterly Review of Film Studies* vol. 3, nº 3, 1978, 341-388.

Stephen Heath, "Film and System, Terms of Analysis", *Screen*, vol. 16, nº 1, 1975, 7-77, vol. 16, nº 2, 1975, 91-113.

Edward Branigan, "The Space of Equinox Flower", *Screen*, vol. 17, nº 2, 1976, 74-105.

3. INSTRUMENTOS CITACIONALES

Sylvie Pierre, "Eléments pour une théorie du photogramme", *Cahiers du Cinéma*, nos 226-227, enero-febrero de 1971.

Eric Rohmer, Michel Marie, Francis Courtade, *Avant-scène cinéma*, nº 190-191, *découpages* de *Fausto*, *El último* y *Tartufo*, de F.W. Murnau, número especial dedicado a Murnau.

Thierry Kuntzel, "Le travail du film, 2", *Communications* nº 23, París, Le Seuil, 1975 y "Savoir, pouvoir, voir", en *Le Cinéma américain, analyses de films*, t. 1, *op. cit.*

David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley, Londres, Los Angeles, 1981.

Alfred Guzzetti, *Two or Three Things I Know about Her, analysis of a film by Godard*, Harvard University Press, 1981.

Eric Rohmer. *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, *op. cit.*

4. LOS INSTRUMENTOS DOCUMENTALES

Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, París, éd. de l'Etoile, 1983.
Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, *op. cit.*, segunda parte.
Edgar Morin, "Aspects sociologiques de la genèse d'un film", en *Tu n'as rien vu à Hiroshima!*, *op. cit.*
Michel Marie, "Contexte", en *Muriel. Histoire d'une recherche*, *op. cit.*

3 El análisis textual: un modelo controvertido

Así pues, los instrumentos de los que dispone el analista —y paralelamente, los objetos de análisis particulares y las vías de aproximación a un film determinado— son muy numerosos, por no decir innumerables. Lo que amenaza al análisis de films es, de esta manera, la dispersión (en cuanto al objeto) y la incertidumbre (en cuanto al método). En gran medida para enfrentarse a estos peligros, nace el concepto de "análisis textual". Si en este libro le otorgamos un papel tan preponderante no es porque su naturaleza sea esencialmente distinta, ni tampoco porque proporcione una solución perfecta para todas las dificultades, sino por dos tipos de razones más limitadas:

— la noción de "*texto*" plantea la cuestión fundamental de la unidad de la obra y de su análisis;

— de un modo más contingente, el "análisis textual" ha representado a menudo, aunque no sin malentendidos, una especie de "equivalente general" del análisis sin más.

1. ANALISIS TEXTUAL Y ESTRUCTURALISMO

No es posible ni necesario resumir en pocas líneas la historia de lo que se ha llamado el *estructuralismo*. Pero, en los años sesenta, la palabra acabó convirtiéndose en una etiqueta un poco "para todo", que se utilizó para referirse, ya fuera con justicia o de una manera abusiva, a un buen número de trabajos intelectuales. Es el caso, en concreto, de muchos aspectos de la teoría y del análisis del film, y por eso abrimos nuestro capítulo con unas breves consideraciones acerca del estructuralismo en general.

1.1. Algunos conceptos elementales

Como indica la propia palabra, una noción central es la de estructura: lo que la crítica o el análisis estructuralista intentan develar es siempre la estructura "profunda" subyacente de una producción significante determinada, que es la que explica la forma manifiesta de esta producción. El primer ejemplo importante lo proporcionó Claude Lévi-Strauss, que estudió grandes corpus de narraciones míticas, en función de la hipótesis según la cual estos relatos, a menudo complejos y aparentemente arbitrarios, revelan de hecho una gran regularidad y sistematicidad (las cuales son características, precisamente, de las estructuras "profundas" de estos mitos). Además, los trabajos de Lévi-Strauss demuestran que la idea de estructura, comprendida de este modo, incluye un corolario: a saber, que producciones significantes en apariencia muy distintas pueden compartir en el fondo la misma estructura.

> "Lo que importa, más en el plano especulativo que en el práctico, es la evidencia de las desviaciones, mucho más que su contenido. Forman, desde el momento mismo en que existen, un sistema que puede utilizarse a la manera de una clave que se aplique, con el fin de descifrarlo, sobre un texto cuya primera ininteligibilidad tenga la apariencia de un flujo continuo y en el cual la clave permita introducir cortes y contrastes, es decir, las *condiciones formales de un mensaje significante*." (La cursiva es nuestra).
>
> Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*

Esta clave, este sistema de desviaciones de que habla Lévi-Strauss, es, propiamente hablando, la estructura del "texto" dado.

La frase que acabamos de citar, con su evocación de un *flujo* que el análisis debe desglosar señalando las *diferencias*, lleva a pensar en la operación lingüística, que consiste precisamente en desglosar los flujos verbales señalando las oposiciones significativas (es el sentido de la distinción, propuesta por Ferdinand de Saussure, entre *lengua* y *habla*). Así, pues, la lingüística estructural ha representado, para todo el movimiento estructuralista, una referencia y una inspiración teórica constantes: de este modo, *las estructuras* se consideran a menudo sistemas de *oposiciones binarias* (según el modelo de las que, según Saussure, están en la base de la lengua). Este papel fundamental desempeñado por la lingüística en el desarrollo del estructuralismo se ve reforzado por el hecho de que a menudo se considera a la lengua la base misma, la infraestructura y la condición de posibilidad de cualquier otra producción significante. Por ello Lévi-Strauss se dedica a construir "mitemas" (evocando las morfemas de la lengua) y, de una manera más radical, Jacques Lacan proclama que "el inconsciente está estructurado como una lengua".

1.2. El análisis estructural

El análisis estructural se aplica, pues, a todas las producciones significantes importantes, del mito al inconsciente pasando por producciones más limitadas y más definidas históricamente, como pueden ser las obras artísticas y literarias (por ejemplo, los films). Aunque las filiaciones sean a veces un poco azarosas, el análisis textual del film procede indudablemente del análisis estructural en general.

El propio Lévi-Strauss ha practicado muy poco el análisis estructural aplicado a la literatura y el arte. Muchas veces he subrayado que la posible analogía entre mitología y literatura se reduce a la poesía, es decir, a cualquier obra en la que las palabras utilizadas posean un "aura" que las convierta en intraducibles, puesto que, para él, los mitos tienen elementos lógicos capaces de sobrevivir incluso a la propia traducción. Y, sin embargo, fue junto con Roman Jakobson, uno de los primeros en estudiar "estructuralmente" un poema, en concreto *Les chats*, de Baudelaire (1962): no obstante, ni este análisis, ni el que realizó Jakobson en solitario a propósito de otro poema de Baudelaire, *Spleen* (1967), acabaron ejerciendo una influencia inmediata (a excepción de algunas reminiscencias que pueden encontrarse en el análisis de un fragmento de *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock, realizado por Raymond Bellour en 1967).

> El análisis fílmico más abiertamente "levistraussiano" es, sin duda, el libro de Jean-Paul Dumont y Jean Monod dedicado a *2001*, de Stanley Kubrick. Los autores (etnólogos) intentan "liberar la estructura semántica" del film, no recurriendo "a elementos léxicos y gramaticales más que de manera accesoria". Esta decisión es coherente con su visión del film como una "nueva versión" del mito del origen de los astros (deudora, por lo tanto, del análisis matemático). Ello se confirma en su modo operativo: realizan todo el análisis a partir de la transcripción ("en tres columnas: sonido, imagen, diálogos") de una grabación que incluye la banda sonora del film y un comentario descriptivo de los autores, lo cual significa que la banda de imagen no se toma en consideración más que de una manera muy mínima (hecho que resulta molesto en un film tan "visual"). De ahí en adelante, el análisis sigue el desarrollo cronológico del film. Los elementos que se consideran significativos se organizan en sistemas de oposiciones/diferencias. Lo esencial de la empresa (y su lado más típicamente estructuralista) consiste en "la negación metodológica de la existencia de un sentido último", que los autores sustituyen por significaciones concebidas "en términos de relaciones entre los elementos significantes en el interior de una lengua". A lo sumo, el establecimiento de un sistema de relaciones de este tipo sólo puede, en resumidas cuentas, apoyar ciertos intentos de interpretación.

Aparte de Lévi-Strauss, las influencias más evidentes ejercidas sobre el desarrollo del análisis textual proceden sin duda de Umberto Eco, de Roland Barthes y, claro está, de Christian Metz. El libro de Eco, *La estructura ausente* (1968), fue uno de los primeros en plantear la idea de que los fenómenos de comunicación y de significación (incluidas las obras literarias y artísticas) constituyen sistemas de signos, que pueden estudiarse relacionando cada *mensaje* concreto con los *códigos* generales que regulan la emisión y la comprensión. El segundo capítulo del libro, titulado "La mirada discreta", empieza con una disquisición bastante larga dedicada a la definición de los códigos de la imagen y su articulación, lo cual conduce enseguida a una detallada lectura de cuatro "mensajes" visuales (procedentes de la publicidad). Más manifiesta aún es la importancia del trabajo de Barthes para el desarrollo del análisis textual de films. En el capítulo 4 volveremos sobre los textos que este autor dedicó al análisis estructural del relato, pero aquí debemos señalar la gran importancia de dos textos concretos: primero, "Rhétorique de l'image", dedicado, como el texto de Eco, al análisis de una imagen publicitaria (de los patés Panzani). A diferencia de Eco, Barthes insiste más en el nivel del significado que en el de la comunicación: detectando, por ejemplo, en el empleo de los colores verde y rojo, una connotación de "italianidad", se interesa sobre todo por el lugar que ocupa esta connotación en la red de significados inmanentes (en el "texto") de la imagen, y muy poco por las condiciones de percepción de este mensaje en lo que se refiere al destinatario, al lector.

Ya incluso antes de la formalización del período estructuralista, Barthes, en sus *Mitologías* (1957), había analizado las manifestaciones ideológicas más diversas, encarnadas en "textos" de naturaleza muy distinta (de la *Guide bleu* a la fotonovela), demostrando de este modo que muchas producciones socialmente admitidas —como por ejemplo el cine— vehiculaban un sentido sistemático y procedían de la semiología. De una manera más programática que verdaderamente operativa, Barthes planteó, en 1960, y en dos artículos de la *Revue Internationale de Filmologie*, los principios de un análisis estructural del film.

En el segundo de esos artículos, escribió: "¿Cuáles son, en el film, los lugares, las formas y los efectos de la significación? O más exactamente aún: en el film, ¿todo significa, o por el contrario, los elementos significantes son discontinuos? ¿Cuál es la naturaleza de la relación que une a los significantes fílmicos con sus significados?" En *Lenguaje y cine* (1971), Christian Metz intenta proporcionar una respuesta sistemática a todas estas preguntas, algo que influyó enormemente en la teoría y la práctica del análisis fílmico. Ya hemos expuesto en otro sitio las grandes líneas maestras de esta obra[1], así que vamos a limitarnos a recordar la importancia de la noción de *código*, puesto que ninguna otra palabra del vocabulario analítico ha sido tan abundantemente utilizada, por no decir vulgarizada.

Recogiendo todos los fenómenos de regularidad y sistematicidad de la significación fílmica, el código se define, en *Lenguaje y cine*, como aquello que en el cine hace las veces de "lengua".

Naturalmente, esta equivalencia no es absoluta, y si hay algo que hace las veces de lengua se trata de una combinación de códigos, cada uno de los cuales, aunque pueda aparecer teóricamente aislado y "en estado puro", sólo puede funcionar simbióticamente con los demás. La noción de código, en resumen, permite describir la multiplicidad de los niveles de significación existentes en el "lenguaje cinematográfico"; pero aunque ciertos códigos son más "esenciales" que otros (como el código del movimiento analógico), ninguno sabe desempeñar el papel organizativo que desempeña la lengua, y aún menos vehicular, como hace ella, lo esencial del sentido denotado. Tal como se define en *Lenguaje y cine*, la noción de código permite examinar, en un film concreto, tanto el papel de los fenómenos generales comunes a la mayor parte de los films (por ejemplo, la analogía figurativa), como los fenómenos cinematográficos más localizados (como el "montaje transparente" del cine clásico hollywoodiense) y determinaciones culturales externas al final y fundamentalmente variables (las convenciones genéricas, las representaciones sociales). De gran operatividad analítica gracias a su generalidad, la noción de código se presenta en su conjunto, y en el dominio filmológico, como el concepto estructuralista por excelencia.

---

[1] Véase *Estética del cine*, págs. 196-205.

2. EL FILM COMO TEXTO

2.1. Los avatares de la noción de texto

Vamos a resumir muy rápidamente una detallada exposición del problema que acabamos de plantear[2]. Los conceptos que el análisis filmológico toma prestados de la semiología estructural del cine son fundamentalmente tres:

1) El *texto fílmico* es el film entendido como "unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado" (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico).

2) El *sistema textual* fílmico, específico de cada texto, designa un "modelo" de la estructura de ese enunciado fílmico. El sistema correspondiente a un texto es un objeto ideal construido por el analista, una singular combinación —según una lógica y una coherencia propias del texto en cuestión— de ciertos códigos.

3) El *código* es también un sistema (de relaciones y de diferencias), pero en modo alguno un sistema textual, sino un sistema más general que puede, por definición, "ser útil" para varios textos (cada uno de los cuales se convierte entonces en un "mensaje" del código en cuestión).

Pero, además de este sentido "estructuralista", la palabra *texto*, a finales de los años sesenta, se utilizó también, de manera más programática, para designar al "texto" (literario) *moderno*.

> Esta definición, establecida por la revista *Tel Quel* y sobre todo por Julia Kristeva, afirma que el texto no es una obra, algo que pueda encontrarse en una librería, sino un espacio: el de la propia escritura. El texto, en este sentido-límite, se concibe como un proceso (infinito) de producción de sentido, y potencialmente como espacio de una actividad de lectura también infinita, interminable, que participa de esta productividad esencial del texto moderno. Hay que subrayar que este sentido de la palabra "texto" sólo se aplica a una pequeña parte de la actividad literaria (en sus artículos de los años 1967-1972, los miembros de *Tel Quel* se dedicaron a estudiar esencialmente a los mismos escritores: Mallarmé, Pound, Roussel, Joyce...).

Este sentido de la palabra "texto" no se presta, evidentemente, a una apropiación inmediata por parte de la filmología. Primero porque, por definición, se trata de un concepto-límite, que *a priori* no se aplica a todo tipo de obras (literarias o fílmicas); y luego, y de manera más esencial, porque supone que el lector debe desempeñar un papel también activo, tan "productivo" como el del escritor (hasta el punto de que Barthes dijo, refiriéndose al modelo "textual", y en un sentido estricto, que se trata de "un presente perpetuo, [...] *nosotros escribiendo*"). Ahora bien, cualquiera que sea el film —por muy "experimental" que parezca— siempre estará limitado por un cierto número de obligaciones, la primera de las cuales es siempre la del "desfile" por el proyector (véase más arriba, apartado 2.3.2.), que impiden que el espectador "participe" o "colabore" de manera activa. A pesar de todos los intentos en sentido contrario —del film "abierto" al film "disnarrativo", pasando por el "estructural"— lo que se le ofrece al espectador de cine es siempre un *producto acabado*, presentado en un orden y una velocidad inmutables.

Sin embargo, si esta noción de *textualidad* ha resultado tan importante para el análisis fílmico, la causa reside esencialmente, una vez más, en el papel de intermediario que desempeñó Roland Barthes sobre todo con *S/Z* (1970). En esta famosísima obra, dedicada al análisis de una novelita de Balzac, *Sarrasine*, Barthes propone una especie de compromiso teórico. Estableciendo como valor positivo el "texto", lo "escribible", entendido como negación de la clausura de la obra, el autor lo sustituye por la noción más limitada, pero más operativa, de lo "plural" de una obra: la literatura, y concretamente la literatura clásica, no está compuesta por textos *escribibles*, sino por obras *legibles*. Sin alcanzar jamás el ideal del texto absoluta e infinitamente plural, ciertas obras presentan un "plural limitado", lo que Barthes llama *polisemia*. La tarea del analista, pues, consiste en evidenciar ese plural, esa polisemia, "recortando" y "descomponiendo" el texto. El principal instrumento de esta lectura analítica es la *connotación*, y lo que permitirá distinguir la verdadera connotación de la simple asociación de ideas es la sistematicidad de la lectura. Así, afirmando que toda connotación es, en potencia, el "punto de partida de un código", Barthes organiza su propio análisis de *Sarrasine* alrededor de un número muy reducido de códigos (sólo cinco).

---

[2] Véase *Estética del cine*, págs. 207-212.

Las consecuencias teóricas de estas premisas son importantes: en *S/Z*, la lectura del texto clásico se plantea como algo que no es ni "objetivo" ni "subjetivo" (consiste en "desplazar sistemas cuya perspectiva no se detiene ni en el texto ni en el yo"): nunca es *incompleta*, puesto que sólo depende de su propia lógica y no pretende describir la construcción del texto («no existe una "suma" del texto»), y además nunca *finaliza* ("todo significa sin cesar y muchas veces"). No menos importantes son las consecuencias del método práctico adoptado por Barthes: con el fin de negarse de una vez por todas a clausurar el texto con una interpretación última, decide efectuar el análisis paso a paso, en una especie de "ralentí" destinado a demostrar la "reversibilidad" de las estructuras del texto clásico. La noción práctica esencial es aquí la de *lexía*: un pequeño fragmento de texto, de extensión variable, definido, "más o menos", en función de lo que el analista espera de él. El análisis consistirá así en examinar sucesivamente cada una de estas lexías, determinar las unidades significantes (las connotaciones) y relacionar cada una de estas connotaciones con uno de los niveles de los códigos generales. Una de las características más importantes de este análisis es que se prohíbe a sí mismo, por principio, sintetizar sus resultados, que siempre presenta tal cual, con el fin de abrir deliberadamente el texto a la pluralidad de sus significados y producir una lectura

"volumétrica", para que la naturalidad de la obra quede por completo al descubierto.

En *S/Z*, como en otros análisis que efectuó Barthes durante la misma época, la noción de *código*, aunque coincide ampliamente con el sentido que adquiere en *Lenguaje y cine*, es mucho menos estricta. En lo esencial, se trata de lo mismo —un *principio* que gobierna las relaciones entre el significante y el significado—, pero los códigos que utiliza Barthes son mucho más amplios: el código "referencial" y el código "simbólico" son, de hecho, vastos conglomerados de connotaciones muy diversas (en *S/Z*, a veces al segundo se le denomina "campo"simbólico en lugar de "código"). En su análisis de *El caso de M. Valdemar*, de Poe (1973), Barthes define los códigos como "campos asociativos, una asociación supratextual de notaciones que impone una cierta idea de estructura", cuya relación, en consecuencia, nunca queda cerrada ni fija, sino más o menos en función del texto analizado.*

2.2. El análisis textual de films

La labor de Barthes en *S/Z*, que consigue la imposible síntesis entre las dos acepciones de la noción de texto, fue una de las claves del desarrollo del análisis textual de films. Descubrimiento de los elementos significantes, "despliegue" de sus connotaciones, apreciación de la pertinencia de los códigos potenciales sugeridos por esos elementos: he ahí las operaciones prácticas que implicaba ya la noción de texto según Metz. El atractivo del modelo barthesiano reside esencialmente en el hecho de que sustituye la obligación de construir un sistema fijo, susceptible (al menos potencialmente) de dar cuenta de manera exhaustiva del texto estudiado, por una actitud "abierta" que renuncia a encerrar el análisis en un significado final. Estos principios de *S/Z*, tal como los acabamos de resumir, son más o menos los que servirán de guía a los primeros análisis textuales de films.

Para confirmarlo, vamos a examinar el ejemplo del análisis que realizó Thierry Kuntzel a propósito del principio de *M, el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, publicado en 1972. Lo primero que sorprende, metodológicamente hablando, es la adaptación que hace Kuntzel del más llamativo de los procedimientos barthesianos: "relación" del texto analizado en su orden cronológico de desarrollo, *découpage* de dicho texto en *lexías*, justificación de los criterios del *découpage*. Despreciando todo tipo de cesura técnica, sintagmática o diegética, Kuntzel descompone el fragmento fílmico que analiza en tres lexías completamente opuestas: 1) los títulos de crédito del film (y sobre todo su título); 2) el primer plano diegético del film (los niños cantando la canción infantil del "hombre negro" y la mujer con la cesta de la ropa); 3) el resto de la secuencia. No sin coquetería (pues es muy fácil subdividir con éxito la tercera lexía así definida), el analista manifiesta que un *découpage* de este tipo no tiene valor absoluto y que no puede ser más que la base de un análisis posterior.

---

* Trad. cast. en Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990. [T.]

La segunda característica de este análisis es, pues, lógicamente, que cada lexía se define de manera esencial por un cierto funcionamiento (por la presencia de un cierto número y un cierto tipo de *códigos*). Así, la primera lexía forma parte del "engranaje" de un código narrativo (la convención que hace que el film empiece con su primera imagen diegética), un código hermenéutico (el enigma de M) y un código simbólico (la temática de las piernas, que Kuntzel asocia con la letra M). En la segunda lexía, por el contrario, el análisis evidencia códigos visuales (movimientos de cámara, composición de la imagen) y códigos narrativos (por ejemplo, el código referencial, tomado de Barthes). Finalmente, la tercera lexía se centra sobre todo en la inscripción —a través de ciertos códigos cinematográficos (principalmente códigos de montaje)— de una temática de la espera y el vacío. Lo que sorprende aquí, como ocurría a propósito del *découpage* en lexías, es la gran libertad que se otorga el analista en la definición de sus códigos. Volvemos a encontrarnos con los cinco grandes códigos de *S/Z* prácticamente incólumes, aunque no sin dificultades: el código "semántico" sigue siendo el cajón de sastre que ya era en Barthes y el código "proairético" resulta muy difícil de adaptar al cine, donde las acciones no se describen, sino que se muestran. También nos encontramos con códigos tomados directamente de *Lenguaje y cine*: el código "composicional", el código "de los movimientos de cámara" y el código de los "ángulos de filmación". Pero hay asimismo categorías de códigos un poco distintas, bien más generales —como el código "narrativo", de pura inspiración barthesiana—, bien más concretas, como el código "de las miradas" o el código "del decorado". Lo importante es la demostración, realizada sin el menor énfasis, de que no existe, ni siquiera en el interior del modelo textual, una lista de códigos completa, y que, por el contrario, ese modelo obliga al analista a injertar —en cada uno de los elementos que da a conocer como significantes— "el posible punto de partida de un código".

Un último aspecto, por lo demás harto evidente, merece aún comentarse en lo que respecta a este análisis de *M*: aunque en su lectura conserva el orden cronológico del desarrollo del relato fílmico, Kuntzel lee cada lexía —y sobre todo las dos primeras— ayudándose de asociaciones con elementos procedentes del resto del film. Sólo un ejemplo: el tema de las piernas leído en la letra M se relaciona con muchas otras manifestaciones posteriores, como un muñeco articulado cuyas piernas enmarcan el rostro del asesino. Así se verifica la idea de Barthes, para quien el análisis es siempre una relectura. Dejando aparte los últimos apartados (que introducen otro punto de vista, "genético", sobre el texto), este artículo constituye una representación casi ideal de las primeras aplicaciones de la propia noción del análisis textual, demostrando al mismo tiempo que no se trata de un modelo que simplemente deba "aplicarse".

3. LOS ANALISIS DE FILMS EXPLICITAMENTE CODICOS

3.1. El alcance práctico de la noción de código

El interés *teórico* de la noción de código nos parece, aún hoy en día, enorme. Postular la existencia en un film de niveles relativamente autónomos de significación, organizados en un sistema global, es una sólida base que pocos análisis pueden evitar (aunque tampoco muchos lo demuestren de un modo explícito). Por otro lado, el interés *práctico* de la noción de código es menos evidente: siendo el principal interés de esta noción precisamente su universalidad, no representa en modo alguno un instrumento inmediatamente eficaz.

Para decirlo de un modo más preciso, los problemas concretos que la noción de código plantea al análisis son al menos tres:

— Primero, hay que repetir que no todos los códigos son iguales en un sentido teórico (y aún menos en la práctica). La propia universalidad del concepto se convierte aquí en heterogeneidad: cuando se dice que se va a estudiar un film desde el punto de vista del código en realidad no se está diciendo nada, puesto que todo depende de los códigos que se escojan.

— En segundo lugar, un código no se presenta nunca en estado "puro", debido a una razón teórica esencial: si el texto fílmico es el lugar de la materialización del código, es también su lugar de constitución. Un film contribuye a crear un código, desde el momento en que lo aplica o utiliza. Así, pues, resulta muy difícil "aislar" un código en concreto.

— Finalmente, según el valor artístico intrínseco del film analizado, la noción de código pierde más o menos pertinencia, puesto que los "grandes" films siempre se respetan más por sus valores de originalidad y de ruptura. De este modo, el análisis "códico" resulta siempre más adecuado para los films realizados en serie, para los films "medios" (una categoría que no resulta evidente ni siquiera en su propia existencia).

El reflejo de este interés y de estas dificultades es lo que vamos a estudiar en los análisis referentes a la noción de código.

3.2. Análisis de films, análisis de códigos

Ya hemos visto más arriba (capítulo 2, 5.2.2.) que la operación de la segmentación —operación práctica y practicable donde las hubiera— fue introducida esencialmente en forma teórica, sobre todo con la intención de demostrar que existía un "código" en los films. Por eso, y como primeros ejemplos de análisis "códicos", vamos a ofrecer análisis fílmicos centrados en la cuestión de la segmentación.

El primer estudio en el que se aplicó el modelo de la "gran sintagmática" se debe, cómo no, a Christian Metz, y se refiere a *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier. El cuerpo del trabajo consiste en una segmentación completa que relaciona cada uno de los segmentos del film con uno de los siete grandes tipos definidos en el código, anotando al mismo tiempo las puntuaciones y demarcaciones existentes entre los segmentos. En el curso de esta operación, Metz va sacando a la luz ciertas dificultades de delimitación (y parece haber muchas en los primeros segmentos) o de caracterización (dificultades, por ejemplo, referentes a la distinción entre escena y secuencia, o problemas de alternancia, etc.). Así, puede decirse que, aparte de las conclusiones que se puedan extraer sobre la base del propio film, este análisis tiene como objetivo —parcial pero importante— "verificar" la tipolo-

Adieu Philippine (1962), de Jacques Rozier: fotos de rodaje.

Adieu Philippine (1962), de Jacques Rozier: fotos de rodaje

gía de los segmentos, refinarla, discutirla y tratarla de justificar. Según creemos, este análisis de *Adieu Philippine* hizo posible que se pudiera afirmar la idea de que la gran sintagmática no era un código "absoluto" (como pueden serlo, por ejemplo, los códigos de la imagen analógica), sino que pertenecía por completo a una etapa histórica de ese lenguaje (*grosso modo*, a su período "clásico"). Paralelamente, la frecuencia, en un film determinado, de este o aquel tipo sintagmático depende del lugar que ocupe el film en la historia de las formas, a la vez que, recíprocamente, permite caracterizar estilísticamente el film. Así, el comentario en el que Metz expone su segmentación está sobre todo destinado a descubrir la concordancia existente entre la relación estadística de los tipos de sintagmas y la filiación estilística del film:

> "Parece, en resumen, que las frecuencias, las rarezas y las ausencias que pueden localizarse en *Adieu Philippine* permiten confirmar y precisar lo que la intuición crítica ya nos había indicado acerca del estilo del film, obra típica del 'nuevo cine' (libertad formal, repugnancia ante cualquier procedimiento manifiestamente 'retórico', 'transparencia' y 'simplicidad' aparentes del relato...) y —en el interior mismo de ese nuevo cine— de la tendencia que se podría denominar 'Godard-cine-directo' (importancia del elemento verbal y de la

> escena, 'realismo' del conjunto, pero también verdadero renacimiento del montaje bajo nuevas formas)."

Raymond Bellour, en su texto sobre *Gigi*, de Vincente Minnelli (sintomáticamente titulado "Segmenter/Analyser") conduce igualmente a un replanteamiento general de la noción (ya hemos citado este trabajo más arriba, en el apartado 2.4). Aquí también se produce un *découpage* integral del film, e igualmente con objetivos más teóricos que propiamente analíticos. Bellour se interroga sobre algunas de las dificultades con que se encuentra en su camino (pese al elevado grado de "clasicismo" del film) y acaba afirmando que "el *découpage* de segmentos determinado por la inscripción múltiple del significado de la denotación temporal en el significante fílmico, sólo coincide a medias, a veces más, a veces menos, con el desarrollo de la intriga y la sucesión de las acciones narrativas". Así, pues, propone que, en el film narrativo clásico, se tengan en cuenta a la vez las unidades "suprasegmentales", que corresponden a las unidades de guión (una idea que ya presintió Metz a propósito de *Adieu Philippine*), y las unidades "subsegmentales", separadas en el film mediante cambios "menores" en el propio interior de los segmentos (por ejemplo, la aparición o la desaparición de un personaje). Estas proposiciones tienen una carga teórica enorme (son más o menos válidas para cualquier film narrativo), y demuestran claramente, entre otras cosas, que la gran sintagmática es de hecho un aspecto (*un* código) de la segmentación de films, rodeado, por una parte (suprasegmental), por los códigos narrativos y, por otra (subsegmental), por la multiplicidad de códigos que se ponen en funcionamiento a medida que la segmentación va afinándose en unidades cada vez más pequeñas, acercándonos así a fragmentos textuales de mínima extensión que únicamente suponen un reducido número de significantes. (Se trata, evidentemente, de la misma idea —el paso, sin solución de continuidad, de las grandes unidades del guión a unidades diegéticas cada vez más pequeñas— que ya habíamos sugerido más arriba con el ejemplo de *Elisa, vida mía*: véase capítulo 2, apartado 2.2.)

Aparte de estos dos estudios pioneros, existen numerosas aplicaciones tanto de la gran sintagmática como del modelo utilizado por Raymond Bellour a propósito de *Gigi*. A nuestro entender, ninguna de ellas aporta nada nuevo a los dos análisis que acabamos de citar, y la (supra/sub) segmentación de un film se utiliza siempre (cuando existe) como un medio de categorización estilística, al menos implícita. La mayoría de las veces, el análisis va acompañado además de consideraciones más generales sobre la validez del código, lo cual ocurre también en casi todos los análisis "códicos" de films que se interesan por otros códigos.

Veamos por ejemplo el trabajo realizado por Michel Marie a propósito de *Muriel*, de Alain Resnais. En el interior del texto, que analiza los múltiples aspectos del film, nos encontramos con un capítulo sobre los "códigos sonoros". Dos de las precisiones que abren el análisis nos parecen de importancia general:

— "Particularizar el análisis en torno al eje sonoro no presupone la autonomía —ni siquiera relativa— de ese eje." Así, pues, una de las conclusiones del análisis es que la música no desempeña ningún tipo de función autónoma en el film, que su significado sólo es válido en relación al conjunto.

— Hay que hablar de "códigos sonoros", en plural, ya que éstos se refieren a la vez a problemas tan distintos como la analogía sonora, la composición sonora, la relación entre el sonido y la imagen (la "composición audiovisual") y, en fin, a las diferentes cuestiones que suscita la presencia de la palabra en el film: este eje códico no es, pues, en absoluto unitario. La elección de este ángulo de estudio no se puede comparar con la de la segmentación. En su conjunto, incluso en su multiplicidad, los códigos sonoros revelan muchas más cosas sobre el film que su *découpage* en segmentos. El análisis de los modos de intervención musical (subproblema de la composición musical) desemboca así en una concepción del film como sometido a estructuras abstractas extremadamente férreas. El análisis de la toma de sonido es aún más rico, tanto en su examen de la postsincronización (y de ahí la relación del film con un cierto realismo representativo) como en el de los sonidos fuera de campo.

No obstante, una buena parte del trabajo del autor consiste en definir y clasificar cuatro grandes grupos llamados "códigos sonoros", trabajo que no disimula en absoluto su esencia teórica.

De hecho, la lista de los estudios de films que se presentan a sí mismos como "códicos" y que desbordan muy rápidamente la perspectiva concreta presentada al principio para abordar tangencialmente o bien otros aspectos del film relacionados con el primero, o bien, con más frecuencia, el propio código, sería demasiado larga.

> En "L'évidence et le code" texto dedicado al análisis de un breve segmento (12 planos) de *El sueño eterno*, de Howard Hawks (1946), Raymond Bellour toma deliberadamente como objeto un pequeño fragmento de estructura muy simple (una *escena* en el sentido de la gran sintagmática) y de mínimo contenido visual (una serie de campos-contracampos). Concentrándose en el diálogo y el juego de miradas, acaba demostrando que el montaje de este segmento, basado en el intercambio de palabras y miradas de los dos protagonistas, sigue una cierta lógica, la del montaje "clásico" hollywoodiense. Pero lo que aquí interesa al analista es menos el código particular estudiado que la manera en que el cine hollywoodiense, tan codificado como otro cualquiera, disfraza su codificación tras la máscara de la "evidencia".

Pero no vamos a insistir más: como ya hemos señalado (capítulo 1, apartado 3), el análisis filmográfico está siempre más o menos destinado a rozar la teoría, y no debe sorprendernos que el hecho de centrarse estrictamente alrededor de un código determinado acentúe esta tendencia.

4. ANALISIS TERMINADO, ANALISIS INTERMINABLE

4.1. La utopía del análisis exhaustivo

En la propia esencia de la definición de análisis textual se encuentra, como ya hemos dicho, el problema de la finalización del análisis, de su adecuación a una obra rebosante de significantes (y de sistemas de significación). En todos los enfoques del análisis textual, el análisis exhaustivo de un texto se ha considerado siempre una utopía: algo que se puede imaginar, pero que jamás podrá tener lugar en la realidad. Se puede decir más bien, de manera un poco menos negativa, que es el *horizonte* del análisis (y, como tal, va alejándose a medida que uno avanza).

Este aspecto teórico, sobre el que todos los autores coinciden, tiene una gran importancia práctica: sugiere, en efecto, que jamás se podrá *terminar* un análisis ("saturar" el texto-tutor). Por muy largo que sea el análisis (y los hay muy voluminosos), y aunque verse sobre un texto muy breve (un fragmento de film), jamás agotará su objetivo.

> Un ejemplo muy sencillo. Uno de los análisis más largos jamás publicados es el que escribió Stephen Heath sobre *Sed de mal*, de

> Orson Welles. Muy recientemente, otro investigador, John Locke, ha señalado que en el primer plano del film (ese célebre y virtuoso movimiento de cámara que plantea a la vez la problemática de la pareja y la de la frontera) puede verse, durante algunos fotogramas, una sombra que podría ser la de Orson Welles/Quinlan. Este detalle no lo cambia "todo", pero por lo menos obliga a realizar importantes ajustes en términos narratológicos (si Quinlan está presente, aunque sea fuera de campo, desde esta primera escena, lo que sabe es muy superior a lo que podíamos imaginar), y sobre todo en lo que se refiere al análisis de la enunciación (puesto que esta sombra es también la de un director, Welles, que muchas veces ha firmado sus films mediante marcas de presencia/ausencia). O de cómo un análisis perfectamente cerrado como el de Heath puede siempre "ir más allá".

Se podrían citar muchos otros ejemplos del mismo género, pero la conclusión más importante es que no hace falta descubrir ningún elemento nuevo para que un análisis pueda ser retomado, prolongado... o rebatido.

En la práctica, este carácter interminable del análisis influye (y, sin duda, ha influido) sobre todo en la elección del objeto analizado, su extensión, su situación en el film, etc. En efecto, ya que es prácticamente imposible analizar exhaustivamente un film, ese deseo de exhaustividad que a pesar de todo invade al analista ha provocado, entre otras cosas, análisis de fragmentos fílmicos como los que vamos a examinar ahora.

4.2. *Análisis de fragmento, análisis de film*

Ya hemos citado (capítulo 1, apartado 2.1.) el trabajo de Eisenstein, que analizó en 1934 un breve fragmento (14 planos) de *El acorazado Potemkin*. Utilizando una perspectiva (estética, política) muy diferente a la del análisis textual, es sorprendente que Eisenstein ya planteara un buen número de las cuestiones que acabamos de exponer:

1) La decisión de analizar un fragmento está, desde el principio, relacionada con una preocupación por la precisión del detalle. En el caso de Eisenstein, analizando uno de sus propios films, el conocimiento exacto de la película no planteaba ningún problema concreto, o por lo menos ninguno más importante que el que ya supone el acceso a los medios de visionado [3]. Pero esta preocupación por el detalle debía necesariamente adquirir una forma por completo distinta durante la época en que empezaron a realizarse análisis textuales (finales de los años sesenta). Dado que hoy en día, desde el momento en que se dispone de una copia en vídeo, es tan fácil ver un film todas las veces que uno quiera, resulta casi inimaginable que, hace apenas veinte años, el analista en potencia no pudiera acceder al film que deseaba analizar de otra manera que no fuese viéndolo una y otra vez en una sala de cine, tomando notas durante la proyección. El célebre artículo de Raymond Bellour sobre un fragmento de *Los pájaros*, de Hitchcock, se basa en un *découpage* establecido a partir del *découpage* técnico final, facilitado por la distribuidora, y de notas tomadas durante la proyección. Del mismo modo, *Le foetus astral*, el libro ya citado sobre *2001*, se basa en un comentario hablado, grabado durante un pase del film... Pueden calibrarse las dificultades inherentes a una práctica de este tipo, así como los errores que sin duda debe de provocar. Cuando ya fue posible trabajar con una mesa de montaje o con un proyector analítico, disponiendo además de copias de los films estudiados, la exigencia de la precisión, durante mucho tiempo sofocada, adquirió nuevos impulsos. La (limitada) capacidad de memorización y la inevitable parquedad de las notas tomadas durante el pase del film quedaron sustituidas por la posibilidad de verificarlo todo, de "no olvidar nada". El fragmento de film se convertía en un objeto ideal y relativamente manejable.

2) Además, y gracias a este aumento de la precisión, el fragmento de film se convirtió muy pronto en un rentable sucedáneo, desde el punto de vista analítico, del film entero: una especie de muestra, de extracción, a partir de la cual (un poco como en química) se podía analizar el todo del que había sido extraída. La idea resulta flagrante en el caso de Eisenstein, obsesionado por lo que él llama la "organicidad" de la obra. Pero la preocupación también aparece en los primeros análisis de inspiración "textual": el análisis del fragmento es siempre, más allá de su objeto inmediato, la metonimia de una operación más amplia (el análisis del

---

[3] Advirtamos asimismo que, a pesar de esto, Eisenstein describe un fragmento que no existe en ninguna de las copias actualmente conocidas del film, incluida la copia que fue restaurada en los años 60 de acuerdo con el montaje original.

film completo, el estudio estilístico de un autor o la reflexión sobre el análisis en general).

Así, Raymond Bellour escogió para su estudio un fragmento de *Los pájaros* que, no sólo posee una evidente homogeneidad y una gran regularidad de construcción, sino que también le permite describir, con el nombre de rimas, ciertos efectos de simetría, de repetición y de homología que son constitutivos del cine de Hitchcock en general (e incluso podría decirse que de todo el cine clásico).

Aún existen otros ejemplos más diáfanos: el análisis de secuencias de *La línea general* e *Iván el Terrible*, de Eisenstein, realizado por Jacques Aumont, permite apreciar perfectamente —en relación al film entero del que se han extraído dichas secuencias— la consistencia del sistema teórico eisensteiniano. Del mismo modo, el análisis de un fragmento de *Muriel* realizado por Marie-Claire Ropars sirve para constatar el "trabajo de la escritura" en el film completo.

Llegados a este punto nos parece ya inútil subrayar aún más la importancia del modelo textual: sin su existencia, hubiéramos debido poner en duda incluso la justificación misma de estos análisis de fragmentos. Así, no es exagerado afirmar que el hecho de haber convertido en posible (y legítimo) el estudio de fragmentos, es una de las más importantes razones del éxito de este modelo textual. Permitir que el analista tenga la sensación de estar trabajando con rigor y precisión sobre un objeto limitado y manejable, pudiéndose referir en potencia a la obra completa, no es, ni mucho menos, una cualidad despreciable.

El problema práctico esencial planteado por el análisis de fragmentos fílmicos es, evidentemente, el de la elección misma del fragmento. Los criterios y las motivaciones son tan diversos como los analistas, pero, a nuestro parecer, muy a menudo podemos encontrar, en la base de estas elecciones, los siguientes criterios implícitos:

1) El fragmento escogido para el análisis debe estar netamente delimitado como tal (por eso casi siempre coincide con un segmento o un suprasegmento, en el sentido en que hemos definido estos términos más arriba).

2) Paralelamente, debe constituir una partícula de film consistente y coherente, representativa de una organización interna que resulte por completo visible.

3) Para finalizar, debe ser lo suficientemente representativo del film entero: esta noción de "representatividad" no es en modo alguno absoluta, y debe siempre evaluarse en cada caso concreto en función del eje específico del análisis, así como también de aquello que se desee destacar del film en cuestión.

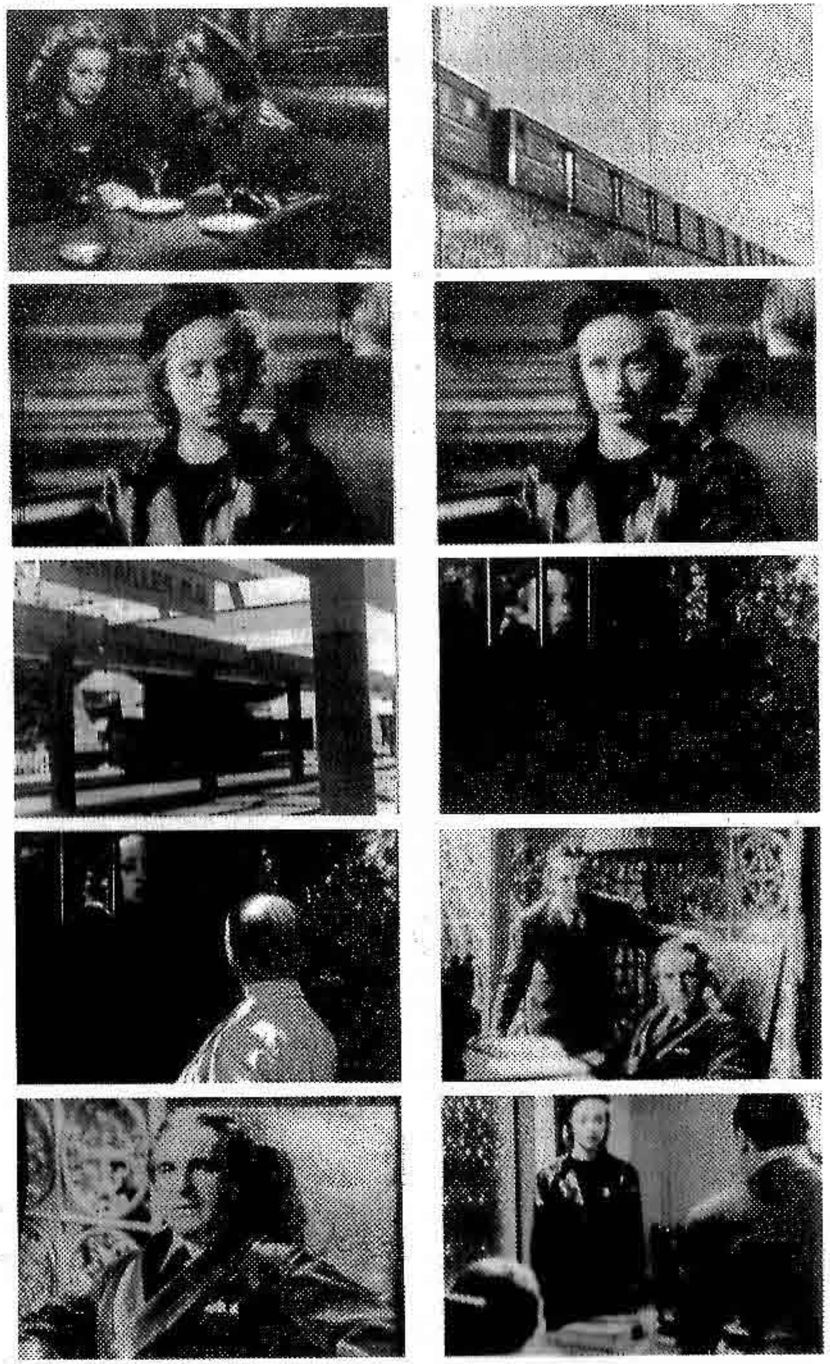
Casi todo depende, pues, del film estudiado. A los autores que hemos citado antes, y que han trabajado sobre films de Hitchcock, Eisenstein o Resnais, no les debió de resultar demasiado difícil justificar la representatividad de los fragmentos que analizaban, puesto que los films de donde los extrajeron eran muy unitarios estilísticamente. Esto sucede con mucha frecuencia en el caso del cine "clásico", que se presta muy bien al muestreo de fragmentos.

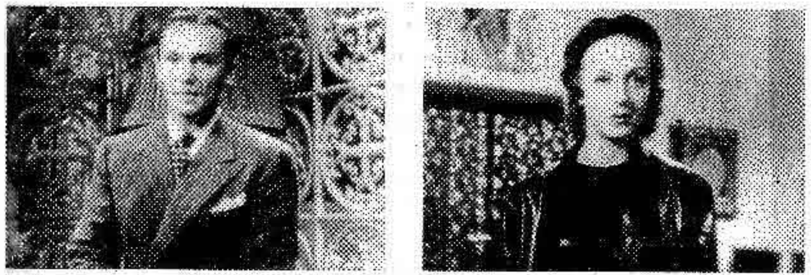
El problema ya es un poco más complicado para los films con un grado de clasicismo menos elevado. Sin necesidad de buscar ejemplos (evidentes) en el cine experimental, ni siquiera en el cine "modernista", resulta fácilmente comprensible que, para analizar *Ciudadano Kane* a través de uno de sus fragmentos no es necesario limitarse ni al famoso plano-secuencia del suicidio de Susan, ni al montaje rápido que resume su carrera de cantante, sino que basta con escoger un fragmento de film (preferiblemente un poco largo) que ponga en evidencia la diversidad estilística de la película.

Muy a menudo, estos criterios conducen a evitar deliberadamente, en la elección del fragmento que se va a analizar, aquellas partes más "llamativas" del film, y lo que acabamos de sugerir a propósito de *Ciudadano Kane* podría seguramente ampliarse a la mayor parte de los casos. Se trata, además, de una de las constantes más destacadas de los análisis de fragmentos fílmicos publicados, ya que muy pocos de ellos escapan a esta regla. Así, de *Psicosis*, de Hitchcock (1961), Raymond Bellour no escoge el asesinato de la ducha, sino la larga escena de la conversación que lo precede[4], mientras que de *La diligencia*, de John Ford (1939), Nick Browne elige una escena que transcurre en una posada y que en apariencia es bastante anodina, etc. En todos los casos, parece preferirse la densidad formal a la densidad diegética.

---

[4] La elección de la secuencia del ataque de la avioneta en *Con la muerte en los talones*, de Hitchcock (1959), sobre la cual se centra buena parte del análisis de este film realizado por el propio Bellour, parece desmentir nuestra proposición. Se trata, de hecho, de un film con una estructura muy particular, casi enteramente constituida por *morceaux de bravoure*. Más adelante, hablaremos más ampliamente de la lógica de este análisis (capítulo 6, apartado 3.1.).





Secuencia 9 de *Abuso de confianza* (1937), de Henri Decoin.

Este criterio formal es particularmente visible en el caso (poco frecuente, es cierto) de los análisis comparativos de fragmentos fílmicos: así, por ejemplo, Michel Marie "superpone" dos secuencias de, respectivamente, *Hôtel du Nord*, de Marcel Carné (1938), y *Recuerdos de nuestra Francia*, de André Techiné (1975), con el fin de evidenciar ciertos caracteres del *découpage* clásico y de sus transformaciones en el cine moderno.

En ciertos ejercicios de análisis que no se interesan tanto (o no de una manera tan esencial) por los films como por los géneros o las épocas, los criterios formales de este tipo adquieren aún más peso en la elección de fragmentos.

En su trabajo sobre el cine francés de los años treinta, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin proponen que se tomen en consideración las que ellos llaman "configuraciones estructurales", es decir, la simultaneidad, en ciertos fragmentos de films, de las marcas formales más reconocibles: una frecuencia importante en las marcas de enunciación, un cambio visible en el régimen de implicación secuencial, una forma excepcional de la temporalidad interna, etc. Estos criterios les llevan por ejemplo, a elegir la secuencia 9 de *Abuso de confianza*, de Henri Decoin, que presenta un modelo bastante complejo de organización temporal, inusitada para las características del film, encadenando un montaje "durativo" (el viaje en tren), un fragmento continuo (la llegada al palacete del "padre") y dos montajes alternos consecutivos. Esta elección basada en criterios formales no es "formalista", puesto que "esta organización compleja interviene en el momento en que el personaje femenino (...) accede al dominio de una mirada que las secuencias precedentes le habían negado, proponiéndola al contrario como objeto de la mirada".

Es evidente que resulta imposible dar más indicaciones concretas acerca del procedimiento práctico de la elección de un fragmento con el fin de analizarlo: como casi todo en materia de análisis, esta elección está ampliamente determinada por los resultados que se espera obtener…

Desde hace algunos años, se realizan muchos más análisis de films completos. Algunos (como el de *Nosferatu*, de Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat, o el de *Iván el Terrible*, de Kristin Thompson) escapan con bastante amplitud al enfoque "textual" tal y como lo ha definido la semiología. La mayor parte, por el contrario, puede identificarse con los numerosos análisis de fragmentos de los años sesenta y setenta, cuyos resultados acostumbran a llevar más lejos. Aún hoy en día, el fragmento es uno de los artefactos más privilegiados para el analista de films (sobre todo en una situación pedagógica: véase el capítulo 8, apartado 5).

4.3. Análisis de principios de films, principios de análisis

Un tipo especial de fragmento fílmico, que muy a menudo no aparece en los análisis, es el *principio del film*, así que vamos a hablar sobre la frecuencia de esa aparición. Refirámonos a los tres criterios planteados un poco más arriba, y digamos que aunque el principio es fácilmente "separable", por su propia situación; aunque muchas veces constituye —por lo menos en el cine narrativo clásico— una pequeña partícula bastante coherente, es raro, por el contrario, que "represente" al film entero, ya que precisamente lo único que hace es introducirlo.

De este modo, los criterios de la elección son en este caso muy particulares:

— abordaremos rápidamente una razón material, en teoría menor, pero que a veces ha llegado a ejercer una cierta influencia: sobre todo en la época en que los análisis se realizaban sobre copias en 16 mm (alquiladas, por ejemplo, en las federaciones de cineclubs), la falta de tiempo y la poca flexibilidad del material podían provocar que no se escogieran fragmentos situados en el centro de la bobina;

— otra razón más consistente, de tipo narratológico y muy bien conocida (puesto que un buen número de analistas del relato ya la han comentado), es la particular riqueza semántica de los principios narrativos.

Empezaremos despejando rápidamente una idea que ha gozado de una cierta fortuna: a saber, que se puede sistemáticamente analizar cualquier film confrontando la secuencia inicial con la secuencia final. No hay duda de que un "método" de este tipo debe estar basado en una constatación empírica: numerosos films están construidos sobre una estructura narrativa "cerrada", incluso "circular" (es el caso, por ejemplo, de *Hôtel du Nord*, que empieza y termina con un plano de conjunto de la pasarela que enmarca el canal Saint-Martin, con una pareja bajando las escaleras: al principio del film, cansado de todo, él se va a suicidar; al final, alcanza a la vez la felicidad y su inserción social). Pero estas confrontaciones sistemáticas no conducen demasiado lejos. A lo sumo, pueden permitir verificar una de las características más importantes del relato clásico, su tendencia a restablecer siempre el equilibrio, lo que se puede denominar su lado "homeostático"[5].

Infinitamente más productivo es el análisis del principio entendido como "matriz" del film. La idea la han propuesto diversos autores a propósito de varios films muy distintos entre sí: así, Marie-Claire Ropars analiza los 69 primeros planos de *Octubre*, de Eisenstein, como "una matriz que expone el modelo teórico de un proceso revolucionario que el film materializará convirtiéndolo en historia":

> "Por la obligación que impone de descifrar su código específico antes de poder iniciar una interpretación, la secuencia desempeña el papel de matriz con respecto a la totalidad del film: incita a buscar el sentido que este último se otorga en la manera en que produce la significación. Pero la acción de esta matriz no supone un encierro previo del texto en un sistema fijo que determine su futuro. Muy al contrario, interviene como impulso generador cuyas posibilidades de desarrollo y de inversión son tanto más intensas cuanto que basa su evolución sobre un principio de contradicción: que contiene en sí misma los gérmenes de su propia negación."

El caso de *Octubre*, sin duda, es muy particular, puesto que se trata de un film menos narrativo, más "formalista" que la mayoría de los demás films, y que además exige del espectador un mayor grado de atención[6]. Pero esta misma idea de un principio que, de alguna manera, establecería ya las reglas del juego (las preguntas y las respuestas), fue emitida también en el contexto aparentemente más nítido del cine clásico americano, y además a propósito de un film de serie. Se trata del importante texto elaborado por Thierry Kuntzel a propósito de *El malvado Zaroff* en 1975, y no sólo describe el principio, sino también los *títulos de crédito*, a través de un análisis de la figura de la aldaba del castillo del conde Zaroff entendida como matriz del film:

---

[5] Véase *Estética del cine*, págs. 120-122.

[6] Volveremos más detalladamente sobre este ejemplo en el capítulo 5, apartado 2.2.1.

> "(...) El film sólo es sucesivo en apariencia. Está sometido a una dinámica interna, a un engendramiento, a reducciones y disminuciones de fuerzas. Los títulos de crédito, anodinos en lo que se refiere al feno-texto (el relato *ni siquiera* ha comenzado), son la matriz de todas las representaciones y secuencias narrativas (...)
>
> Para el analista, la fascinación de los principios: recogido sobre sí mismo, el film expone sus cadenas significantes —el orden sucesivo— en la simultaneidad. Más que el sentido, es la fluctuación del sentido, la duda de la lectura lo que me retiene (...) El principio acaba siendo el lugar más "moderno" —plural— del texto."

En esta última cita, nos encontramos accidentalmente con una idea paralela a la de matriz, y que también ha sido muy utilizada: la idea de un *engendramiento* del film en su principio. Además, los límites de la economía espectatorial del cine confieren una importancia decisiva a la relación del espectador con las primeras imágenes de un film. Son ellas, entre otras cosas, las que determinan el régimen de ficción y de fe propios de cada film y de cada género. Se trata siempre de operar una transferencia radical desde una instancia de realidad, la de la sala, hasta una instancia imaginaria, la de la diégesis fílmica.

Uno de los ejemplos más claros es el análisis que realizó Roger Odin acerca de la "entrada del espectador en la ficción" en el film *Une partie de campagne*, de Jean Renoir. Analizando el régimen ficcional como "una mezcla sutilmente dosificada de *saber* y de *fe*", Odin demuestra que estos dos polos, igualmente necesarios para la "conquista" del efecto-ficción, están también en el inicio del film (= los títulos de crédito + los dos primeros planos diegéticos). Aquí, a decir verdad, se trata menos de un film concreto abordado por el análisis, que de un fenómeno general (la transformación "del espectador de cine en espectador de ficción").

Desde un punto de vista más psicoanalítico, se puede también citar el análisis de Marc Vernet a propósito de seis principios de *films noirs*, donde descubre una estructura bastante recurrente: después de la materialización de una "fe reconfortante", de una "época feliz de la ficción en la que el héroe era fuerte y dominaba la situación", interviene sistemáticamente un episodio (el "tapón negro") que "denuncia como tramposa aquella materialización y hace retroceder a la fe inicial": el film consiste entonces en un "intento de devolverle la grandeza al héroe".

4.4. Extensión del objeto, extensión del análisis

En este panorama de algunos de los problemas más corrientes del análisis textual de films, tenemos que decir aún algunas cosas acerca de una cuestión de la que hasta aquí nos hemos olvidado: la de la realización efectiva del análisis, de su escritura y sobre todo de su *dimensión*.

A priori, puede parecer que el análisis deba automáticamente ser tan largo como el texto analizado. Por el contrario, y en el dominio del análisis filmológico, nada resulta menos evidente. Está claro que, por definición, un análisis debe ser siempre relativamente largo (ésta es incluso una de las características que lo distinguen de la crítica, por ejemplo), pero su extensión, determinada por el *objeto* analizado, no debe ser simplemente proporcional a la del *texto*. Esta sencilla constatación no es, en el fondo, más que otra manera de decir que no hay que confundir el objeto de un análisis con el film del que éste forma parte: este último es el soporte empírico del análisis, cuyo objeto es siempre mucho más abstracto (sistema textual, estudio códico, etc.).

Resulta fácil verificar con ejemplos que no existe correlación directa entre la extensión del fragmento fílmico analizado y la longitud del análisis. Bastante a menudo, fragmentos muy cortos han dado lugar a análisis muy largos: Marie-Claire Ropars dedica 40 páginas a los 69 primeros planos de *Octubre* (alrededor de dos minutos de film); Jean Douchet, 32 páginas a 17 planos de *Furia*, de Fritz Lang; Thierry Kunzel, 52 páginas a los 62 primeros planos de *El malvado Zaroff*, de Ernest B. Schoedsack (1932), etc. Del mismo modo, cualquier estudio que intente cubrir la totalidad de la "superficie textual" de un film determinado (mediante un estudio de los códigos, por ejemplo) deberá ser necesariamente largo.

Este problema de la extensión del análisis es más acuciante, a decir verdad, en el caso de los análisis *escritos* (volveremos a hablar de la flexibilidad potencial del análisis oral en el capítulo 8, apartado 5). Si el análisis de un fragmento fílmico abarca ya varias decenas de páginas, resulta lógico que sea muy complicado consignar por escrito el análisis de un film entero: en general, es necesario el equivalente de un libro, sin que tampoco se pueda decir que exista una estrategia universalmente aplicable.

Obras colectivas como las publicadas sobre *Octubre* o *Muriel* mezclan, en general, distintos tipos de enfoques analíticos: análisis de fragmentos, estudios códicos, investigaciones sobre el contexto o la recepción del film, etc. En su libro sobre *Nosferatu*, Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat integran su seguimiento analítico del conjunto del film en una serie de métodos centrados en algunas de las características más sobresalientes del film, enmarcado en su contexto cultural (relación del film con el tema y la iconografía del vampiro, vinculación entre la mirada y el terror, papel desempeñado por la iluminación y la composición, presencia del concepto romántico de *Stimmung* en el tratamiento de paisajes, etc.). Por el contrario, el libro de Alfred Guzzetti sobre *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, se presenta como un seguimiento paso a paso del texto en su orden de desarrollo cronológico: las páginas de la izquierda están dedicadas a una meticulosa descripción, y las de la derecha a su comentario (sin que todo esto se organice jamás por "códigos"). Siguiendo igualmente el hilo del texto, Daniel Dayan, en su análisis de *La diligencia*, de John Ford, escoge por el contrario una táctica directamente inspirada en *S/Z*, con un *découpage* en lexías puras y un "etiquetado" de los códigos localizados, todo ello realizado a medida que el trabajo va avanzando. También utiliza la táctica mixta el análisis de *Confidencias*, de Visconti, elaborado por Odile Larère: *découpage* comentado en grandes "secuencias" (más o menos suprasegmentos), y luego estudio de los diferentes aspectos de la puesta en escena. Finalmente, el análisis de *Iván el Terrible*, de Eisenstein, realizado por Kristin Thompson —y subtitulado "A Neoformalist Analysis"—, es casi un manifiesto metodológico. Se centra sobre los excesos del texto eisensteiniano, por donde se "desborda" la norma estilística implícita que definía el contexto.

Un último comentario: si las estrategias de exposición son tan variables, es porque no sólo dependen de la naturaleza del análisis (es decir, del análisis del film analizado), sino también del lector que deberá enfrentarse a él (es decir, del soporte de la

publicación). Un ejemplo muy esclarecedor lo proporciona Stephen Heath con su análisis de *Sed de mal*, que, en efecto, da lugar a dos publicaciones muy diferentes, aunque estrictamente contemporáneas. En la revista inglesa *Screen* publicó un análisis de más de cien páginas, con un estudio detallado de los fragmentos, un análisis narratológico de conjunto y un "traspaso" del film a múltiples niveles simbólicos (el análisis destacaba, sobre todo, los elementos que en su inicio se refieren a la temática del intercambio y de la frontera, que Heath toma como centro de su lectura). En *Ça cinéma*, todo esto se convirtió en una versión mucho más corta (menos de diez páginas) que conservaba lo esencial de las hipótesis de lectura, pero sin proporcionar demostración alguna. Está claro que, aunque las conclusiones (sobre el film en particular y sobre el análisis fílmico en general) sean las mismas, el primer texto convertía a su lector en una especie de colaborador, de coanalista en potencia (se trata además de un texto prácticamente ilegible si no se "rehace" el análisis *con él*), mientras que el segundo se presenta ya como la síntesis de resultados notificables.

5. FORTUNA CRITICA DEL ANALISIS TEXTUAL

En 1977, Roger Odin dibujó un primer balance de "Dix années d'analyses textuelles de films". Definió el análisis textual mediante tres características: no es ni evaluativo ni normativo, dedica una particular atención al funcionamiento significante del film y concede tanta atención al método que utiliza como al objeto de su estudio. Esta caracterización nos parece muy notable: en efecto, si los dos primeros rasgos son más o menos propios del análisis textual tal como lo hemos definido aquí, el tercero representa una exigencia suplementaria (la exigencia de que un análisis textual tenga siempre una meta teórica). Por otra parte, y a la inversa, no encontramos en estas tres características ninguna alusión concreta a la noción de texto, y aún menos a la de código o sistema textual. ¿Cuál es la conclusión que podemos extraer? Simplemente que Odin ha definido así, no el análisis textual en general, sino los análisis efectivamente realizados entre 1967 y 1977 y que él mismo ha reseñado.

En otras palabras: el modelo textual, tal como acabamos de exponerlo, jamás se ha aplicado de una manera literal. Casi se podría decir, exagerando un poco, que el análisis textual no ha existido jamás, pero que su *mito* ha tenido una larga vida y ejercido una influencia considerable. Es importante reconocer que este mito, para muchos investigadores, se ha construido sobre una imagen negativa (a menudo a partir de una idea demasiado rígida del modelo textual). Simplificando mucho, se pueden definir cuatro de las grandes críticas que se le han hecho al análisis textual:

1) Su pertinencia se limitaría únicamente al cine narrativo, es decir, al cine narrativo más clásico, y no serviría en absoluto —por poner un ejemplo— para el cine experimental. Dice Dominique Noguez:

> "(...) los films experimentales no se pueden reducir a un texto tan fácilmente como los demás (aquí puede observarse, efectivamente, que cuanto más nos alejamos de un referente, menos pertinencia adquiere la problemática de tipo textual) (...)" En el caso de estos films, siempre según Noguez, "el análisis fílmico tendrá interés cuando se inspire en lo que algunos llaman 'análisis formal', o en los trabajos descriptivos de ciertos musicólogos o melómanos." (*Fonction de l'analyse, analyse de la fonction*, pág. 196.)

Por muy real que nos parezca el problema que plantea Noguez (=especificidad del análisis de ciertos films, pero, ¿por qué limitarse a lo "experimental"?), creemos que existe un malentendido acerca del término "textual", implícitamente relacionado con la noción de "texto literario", y que además el "texto" —en el sentido del análisis textual— puede muy bien estar compuesto en códigos esencialmente visuales, con una muy débil incidencia de los códigos narrativos.

2) Favorecería la afición a practicar la disección únicamente por sí misma. Dominique Noguez, que ha sido uno de los críticos más constantes de los excesos de la semiología, fustigó con humor esta *libido decorticandi*, que perjudica, según ella, al más noble ejercicio de la *libido creandi* y la *libido fruendi*. En este punto no podemos hacer otra cosa que alinearnos al lado de Noguez y constatar con ella los desastrosos efectos, no del *découpage* de films (casi siempre muy útil, como ya hemos dicho), sino de su mala utilización. Demasiado a menudo, por no saber qué buscar, el plano a plano, el "salchichismo" (según expresión de Christian Metz), pretende sustituir al análisis y, lo que aún es peor, establecerse como garantía "científica". Raymond Bellour afirma:

> "(...) lo bello, que siempre ha parecido estar por encima del análisis y, en último término, devolver la obra a la indefinición romántica de su superación, es precisamente aquello con lo que se encuentra el análisis, dentro de sus propias posibilidades, cuando saca a la luz el equilibrio siempre deshecho, siempre recompuesto, de un conjunto de formas y de estructuras que definen la obra, ese objeto de placer estético, esa especie de lugar de belleza, en su total reversibilidad lógica, como lugar del deseo." (*L'Analyse du film*, pág. 82.)

3) Se olvidaría excesivamente del *contexto* (producción y recepción) en el cual se inscribe el film estudiado. Creemos (y volveremos sobre ello en el capítulo 7) que todos los análisis textuales de cierto valor han provocado —al término de un trabajo analítico que a veces ha olvidado deliberadamente "las *circunstancias* de un film" (según la expresión de Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin a propósito de *Octubre*)— un efecto de *apertura*. El análisis "interno" de las estructuras inmanentes del film no es en modo alguno reprehensible, a no ser que se considere como el alfa y omega del análisis, peligro real, pero raras veces presente en los mejores análisis.

4) Finalmente, y quizá sea lo más importante, correría el riesgo de *reducir* el film a su sistema textual, de momificarlo, de "matarlo". El propio Raymond Bellour ha insistido ampliamente sobre la necesidad de afrontar siempre ese sistema textual como una *virtualidad*, y sobre el hecho de que el "verdadero" análisis "refleja siempre una relación entre el espectador y el film, y en absoluto una reducción, del tipo que sea" (*Théorie du film*, pág. 27).

Ninguna de estas críticas nos parece decisiva. Si el análisis textual puede ser objeto de una mala utilización, será menos por una excesiva formalización que por la falsa simplicidad de sus principios. Pero lo cierto es que todas sus características pueden siempre convertirse en algo "positivo", si uno se toma la molestia de hacerlo. Si la metáfora de la disección es muy poco agradable, como compensación hay que reconocer la virtud escrutadora, la productiva miopía y, a veces, la verdadera iluminación de lo interior que caracterizan siempre al análisis textual.

De una manera más fundamental, tanto la semiología como el análisis textual nos han comunicado la idea de que un texto se compone de cadenas, de redes de significados que pueden ser internos o externos al cine: en breve, que el análisis no tiene nada que ver con un *fílmico* o un *cinematográfico* entendidos únicamente en su "pureza", sino *más bien* con lo *simbólico*. Es suficiente, para convencerse, repasar el número de voces que han nacido, desde hace diez años, *a partir* del análisis textual: análisis de inspiración psicoanalítica (véase el capítulo 6), análisis "desconstructivistas" (a partir de una concepción del texto y de la escritura inspirada en los trabajos de Jacques Derrida), análisis de "conjuntos extensibles", etc. No es cierto que la expresión "análisis textual" se utilice aún mucho, pero en este libro va a convertirse en el trasfondo metodológico de buena parte de las consideraciones más concretas que vamos a presentar.

BIBLIOGRAFIA

1. ANALISIS TEXTUAL Y ESTRUCTURALISMO

Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, París, Plon, 1962.

Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958 (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1989). *Anthropologie structurale, II*, París, Plon, 1973.

Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, éd. de Minuit, 1963. — *Essais de linguistique générale, II*, París, éd. de Minuit, 1973 (trad. cast.: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984).

Jean-Paul Dumont y Jean Monod, *Le Fœtus astral*, París, Christian Bourgois, 1970.

Roland Barthes, *Mythologies*, París, Le Seuil, 1957. — *S/Z*, París, Le Seuil, 1970 (trads. casts.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980 *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980).

Christian Metz, *Langage et Cinéma*, París, Larousse, 1971, reed. Albatros, 1977 (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973).

Jacques Aumont y otros, *Esthétique du film*, París, Nathan-Université 1983, cap. 4 (trad. cast.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós 1989, 1ª reimp.).

2. EL FILM COMO TEXTO

Julia Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, París, Le Seuil, 1969 (trad. cast.: *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981).

Roland Barthes, "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", en *Sémiotique narrative et textuelle* (bajo la dirección de François Rastier y Claude Chabrol), París, Larousse, 1973 (trad. cast. en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990).

Thierry Kuntzel, "Le travail du film" (sobre el prólogo de *M le Maudit*), en *Communications*, nº 19, 1972.

Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé*, París, PUF, 1981.

3. LOS ANALISIS FILMICOS EXPLICITAMENTE CODICOS

Christian Metz, "La grande syntagmatique de la bande-images", en *Essais 1, op. cit.* (trad. cast. en *Ensayos de lingüística general, op. cit.*).

Raymond Bellour, "Segmenter/analyser", en *L'Analyse du film, op. cit.*

Michel Marie, "Un film sonore, un film musical, un film parlant", en *Muriel, histoire d'une recherche, op. cit.*

Raymond Bellour, "L'évidence et le code", en *L'Analyse du film, op. cit.*

4. ANALISIS TERMINADO, ANALISIS INTERMINABLE

Stephen Heath, en *Screen*, 16, 1 y 2, 1975, *op. cit.*, en "Système-récit", en *Ça/Cinema* nº 7/8, 1975.

Raymond Bellour, "*Les Oiseaux*; analyse d'une séquence", *Cahiers du Cinéma*, nº 216, reproducido en l'*Analyse du film, op. cit.*

Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, París, Albatros, 1979.

Marie-Clarie Ropars, "Autour d'une analyse séquentielle: le travail de l'écriture", en *Muriel, histoire d'une recherche, op. cit.*

Raymond Bellour, "Psychose, névrose, perversion", en *L'Analyse du film, op. cit.*

Michel Marie, "De la première communion au mariage", en *Théorie du film, op. cit.*

Michèle Lagny y otros, *Générique des années 30, op. cit.*

Michèle Lagny y otros, "Analyse d'un corpus filmique extensible: les films français des années 30" en *Théorie du film, op. cit.*

Kristin Thompson, *Eisenstein's "Ivan the Terrible": A Neoformalist Analysis*, Princeton Univ-Press, 1981.

Marie-Claire Ropars, "L'ouverture d' *Octobre*, ou les conditions théoriques de la Révolution" en *Octobre, écriture et idéologie*, París, Albatros, 1976.

Thierry Kuntzel, "Le travail du film, 2", en *Communications*, nº 23.
Roger Odin, "L'entrée du spectateur dans la fiction", en *Théorie du film, op. cit.*
Jean Douchet, "Dix-sept plans" en *Le Cinéma américain, analyses de films, op. cit.*
Odile Larère, *De l'imaginaire au cinéma*, París, Albatros, 1980.
Roger Odin, "Dix années d'analyses textuelles du film", *Linguistique et sémiologie*, nº 3, 1977.
Dominique Noguez, "Fonction de l'analyse, analyse de la fonction", en *Théorie du film, op. cit.*

4 El análisis del film como relato

Como ya hemos subrayado, el relato fílmico es un aspecto de los films que descubre códigos muy concretos. Estos códigos, de todas maneras, merecen un tratamiento aparte, sobre todo por dos tipos de razones relacionadas entre sí:

— La inmensa mayoría de los films proyectados en público son films narrativos, en un grado más o menos elevado. Numerosas polémicas, a menudo muy enconadas, han enfrentado a los defensores y a los adversarios del cine narrativo [1], pero no es menos cierto que, en lo que se refiere a la industria de producción de films, el cine narrativo (o seminarrativo: los documentales, por ejemplo) sigue siendo el hegemónico. Añadamos también que el modelo narrativo ha invadido —a través de la "fragmentación" (Roger Odin)— incluso el film familiar, por ejemplo.

---

[1] Véase *Estética del cine*, págs. 89-95.

— Los códigos del relato han sido estudiados de manera mucho más profunda que otros códigos, y el análisis filmológico ha podido beneficiarse, en este aspecto, de la herencia de la crítica y la teoría literarias. La narratividad es una de las grandes formas simbólicas de toda nuestra civilización, y ciertos modelos elaborados a propósito de la novela tienen un alcance lo suficientemente amplio como para aplicarlos incluso a los films menos narrativos.

1. ANALISIS TEMATICO, ANALISIS DE CONTENIDOS

1.1. "Temas" y "contenidos"

En su forma más trivial, el análisis temático es el más extendido de los enfoques fílmicos. El "argumento" de un film es el pretexto de muchas conversaciones cotidianas, pero también de muchas críticas periodísticas que no son más que una paráfrasis de los principales "temas" de un film. Es el mismo método que, en su punto más íntimo, está en la base de la utilización televisual de films como excusa para un debate, o de muchas charlas típicas de cineclubs. En una forma apenas un poco más teorizada (basándose en la "teoría del reflejo" tan cara a la estética marxista), sirve como soporte de programaciones del tipo "El cine y la condición obrera", "Cine y opresión de la mujer", etc. La noción d *tema* goza, pues, de una sólida existencia institucional, y existe incluso opúsculos escolares sobre el "tema" de la ciudad, de absurdo, del mal, del dinero o de la revolución... Es muy natural por todo ello, que este enfoque temático se conserve cada ve que la institución educativa intenta atender a los mensajes fílmicos: hoy en día, no hay casi ningún manual de historia que n cite —como si estos films no hablaran de otra cosa— *Las uvas de la ira*, de John Ford, a propósito de la crisis de los años 30, o *La gran ilusión*, de Jean Renoir, a propósito de la primera guerra mundial.

Una idea tan extendida, tan "espontánea", no podía dejar de aparecer en el campo del análisis de films. Cuando en 1961-1962 un colectivo de universitarios decidió abordar el estudio detallado de un film contemporáneo que les había sorprendido por su ambición estética y moral, consagraron más de la mitad de su trabajo a una aproximación "contenutista". El libro que resultó (sobre *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais) quedó dividido en tres partes: 1) la producción y la distribución del film, y las reacciones del público; 2) "Hiroshima, film de temas"; y 3) "Hiroshima y el lenguaje cinematográfico".

> He aquí algunos de los temas estudiados: "El amor y la muerte", por Edgar Morin; "El tiempo, dialéctica de la memoria y del olvido", por Bernard Pingaud; "La mujer, un nuevo tipo femenino", por Edgar Morin: "La imagen de la mujer a través del cine", por Jacqueline Mayer: "La heroína de Hiroshima: una mujer moderna", por Francine Vos; y "Verosimilitud, coherencia y riqueza psicológica", por Francine Robaye.

No puede dejar de sorprender la eliminación de cualquier tipo de problemática propiamente filmológica en todo esto. Aún hoy en día, la evidente fuerza de la noción de tema es la responsable de la abundancia de trabajos universitarios (tesinas, tesis doctorales...) del tipo "El tema del desarraigo en la obra de Wim Wenders", "La memoria y el olvido en Resnais" o "La mujer en el cine del tercer mundo".

No es nuestra intención sugerir que un film no tiene contenido. Además, existen definiciones más rigurosas de esta noción, por ejemplo a partir de los trabajos de B. Berelson y H. Lasswell sobre la teoría de la comunicación[2]. Basado en una rigurosa delimitación de los elementos que deben observarse, la construcción de una clave observativa y un análisis estadístico de los resultados recopilados, este método se ha aplicado sobre todo a la prensa escrita y al examen de los cuestionarios de encuestas, pero muy poco al cine.

> Por lo que sabemos, el único trabajo de este tipo actualmente en curso que pueda destacarse es el que están elaborando François Steudler y su equipo en el marco de la UNESCO y del Centro de Investigaciones en Sociología de la Salud, sobre la observación estadística de la representación del alcoholismo en el cine francés.

Pero, aparte de estos métodos sociológico-estadísticos, la noción de *contenido* debe siempre precisarse con mucho cuidado. Y, sobre todo, hay que afirmar aquí rotundamente que, tanto en el cine como en todas las producciones significantes, no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. La idea de una interacción entre la forma y el contenido no es en absoluto nueva: sin salir de los discursos sobre el cine, podemos encontrarla tanto en Eisenstein como en Bazin, e incluso más recientemente en Metz, que afirma que el verdadero estudio del contenido de un film debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido, "de lo contrario, no estaremos hablando del film, sino de los distintos problemas generales que constituyen su punto de partida, los cuales no hay que confundir en modo alguno con su verdadero contenido, que en el fondo reside en el coeficiente de transformación que él mismo aplica a esos contenidos"[3].

---

[2] B.R. Berelson, *Content Analysis in Communication Research*, Glencoe, Ill., 1952.

> La crítica de cine también ha proporcionado muy buenos ejemplos de esta preocupación por la forma en la apreciación del contenido. Citemos únicamente los estudios de Michel Delahaye sobre Jacques Demy y Marcel Pagnol, que se presentan como "manuales" para el entendimiento de la obra de un autor: "Un plan, es decir, un inventario direccional, un panorama orientado. Una temática, evidentemente, puesto que la primera misión de la crítica es enumerar los elementos significantes de la obra, reseñar los hilos, las pistas y los filones, describir el tejido de las figuras y de las configuraciones". (*La saga Pagnol.*) Al lado de "inventarios" puramente temáticos (la ciudad y el campo, la ley del padre, etc.), otros (sobre la "dureza de los lugares", la "diagonal del tiempo" o la "palabra desviada") conceden una gran atención al material fílmico, figurativo y sonoro.

Sobre esta cuestión, Richard Monod (a propósito de los textos teatrales) ha propuesto una útil clarificación que distingue, en una obra determinada, tres tipos de cuestiones: 1) "¿De qué se habla?" (los temas); 2) "¿Qué se cuenta?" (la fábula); y 3) "¿Qué se dice?" (el discurso o las "tesis"). Esta formulación tiene sobre todo la virtud de ser sugerente. Naturalmente, podemos retrotraernos a las distinciones establecidas hace 60 años por los formalistas rusos entre "temática", "tema", "fábula", "asunto" y "motivos" (lo cual nos resultaría tan provechoso o más que lo anterior). Para el analista fílmico, lo esencial es convencerse de

---

[3] Christian Metz, "Propositions méthodologiques pour l'analyse des films", *Essais sur la signification au cinéma*, tomo II, París, Klincksieck, 1972.

que el contenido del film no constituye nunca un resultado inmediato, sino que debe, en cualquier caso, *construirse.*

1.2. El análisis temático

El análisis temático se aplicó sobre todo en el campo de la crítica literaria, en numerosos trabajos de los años 60, como los de Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Jean Rousset... Eran estudios, por lo demás, muy distintos en sus objetivos: Georges Poulet, por ejemplo, intenta localizar la manera en que la conciencia del escritor se sitúa, en el ejercicio de la creación literaria, en relación a ciertas categorías filosóficas como el tiempo o el espacio; Jean-Pierre Richard, por su parte, escruta el universo imaginario del autor a partir de su experiencia sensorial, tal como la refleja su obra...

Este enfoque jamás se ha trasladado de manera sistemática al dominio filmológico. En este sentido, el intento más claro es el de Henri Agel en *L'espace cinématographique* (1978), que dibuja una topología muy general de los diferentes espacios que caracterizan la estética de los "grandes cineastas" (el espacio "contracto", el del expresionismo, el espacio "dilatado" —relacionado con el arquetipo aéreo—, el del realismo, el de Renoir, el de ciertos *westerns*...). Pero es en el marco de la "Política de los autores" de los años 50 donde pueden empezar a encontrarse verdaderos intentos de análisis de films concretos en términos "temáticos". Ya hemos mencionado más arriba el ensayo de Claude Chabrol y Eric Rohmer sobre Hitchcock (capítulo 1, apartados 2 y 3), cuyo objetivo —polémico en lo que se refiere a la noción de autor y promocional en lo que se refiere a Hitchcock— sobrepasaba sin duda su propia capacidad analítica. Un ejemplo más acabado —y además bastante único en su género— lo constituye el trabajo de Jean Douchet sobre el mismo cineasta.

En su libro de 1967, Douchet adopta un enfoque bastante parecido al de los críticos literarios que acabamos de citar. Refiriéndose, para su definición de los temas, a los arquetipos de C.G. Jung y a las categorías de Gaston Bachelard, parte de la hipótesis de que un principio temático central recorre siempre la obra completa de cualquier cineasta (o por lo menos de los que pueden considerarse "autores"). Este principio temático, en este caso, está basado en la noción de suspense, que Douchet lee a la luz de la doctrina esotérica.

Tomemos uno de los primeros ejemplos del libro, el análisis del principio de *Vértigo* de Hitchcock: dos policías persiguen a la sombra de un malhechor, uno vestido de uniforme y el otro de civil (Scottie, el héroe: James Stewart). La persecución se desarrolla a través de los tejados de unas casas. Scottie resbala, y el policía, al intentar socorrerlo, pierde por completo el equilibrio y cae.

Douchet analiza esta secuencia:

— según un orden lógico: descubrimiento de la causa original de la intriga (función clásica de exposición);

— según el orden oculto: Scottie comete el crimen luciferiano del orgullo, puesto que desobedece el plan divino del cual es el principal ejecutor;

— según el orden estético/creativo: la visión de un perseguido inexpugnable, cercado por dos perseguidores, inscribe en la pantalla la construcción ternaria propia de todos los suspenses hitchcockianos, y expone igualmente el conflicto estético vivido por el autor enfrentado a la concepción y a la realización de su obra; todo exige el máximo de perfección en el talento del artista, "y de ahí el temor confesado, en esta secuencia de apertura, de no poder alcanzar el fantasma fugitivo de la belleza ideal";

— según el orden psicoanalítico: Scottie, sobre los tejados de San Francisco, corre en vano tras la voluptuosidad de la sensación; la sombra que persigue es su doble, reminiscencia del estado fetal: "inconsciente pero ardientemente, aspira a las delicias de las primeras impresiones".

Naturalmente, con un ejemplo tan fragmentario, la interpretación puede parecer especialmente arbitraria. La demostración de Douchet resulta más convincente si se sigue en toda su extensión. Scottie es Lucifer, del mismo modo que la mirada (objeto, por otra parte, de numerosos análisis en términos de narración, de enunciación y de representación) no le interesa más que como envite de una lucha entre la Luz y las Tinieblas: "Para alcanzar su objetivo, que es tomar plenamente posesión de la mirada de los personajes, las Tinieblas deben, antes que nada, apoderarse de una sola mirada para convertirla en portadora del *espíritu* del mal".

Esta "gran fantasía hitchcockiana" queda como algo absolutamente excepcional, y no es casualidad que fuera la obra de Hitchcock, más que ninguna otra, la que provocara este tipo de crítica interpretativa. De cualquier manera, y para no salir del marco de la presente obra, resulta evidentemente difícil extraer un método general, por reducido que sea, a partir de las disquisiciones de

Douchet. El análisis temático, concebido así como una hermenéutica, pertenece al orden de lo idiosincrásico.

2. ANALISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO Y ANALISIS DE FILMS

Como ya hemos observado a propósito del análisis estructural en general, los modelos generales de análisis del relato se elaboraron en gran medida para obviar estas dificultades del análisis temático, así como para remediar el exceso de arbitrariedad sobre el que se basa. Los modelos de los que vamos a hablar ahora fueron propuestos, sin excepción, para el análisis de obras literarias. Sin embargo, su alcance es lo suficientemente amplio como para permitir una cierta trasposición al campo de la filmología.

2.1. *Propp y el análisis del cuento maravilloso*

Por lo general, se suele remontar el origen del análisis estructural de los relatos a la obra de Vladimir Propp *Morfología del cuento* (1928), que "representa para el análisis estructural del relato lo que Saussure representa para la lingüística" (Roland Barthes). En efecto, Propp fue el primero en plantear, en el estudio de su corpus (los cuentos maravillosos del folclore ruso), un doble principio *analítico* y *estructural* que consiste en descomponer cada cuento en unidades abstractas, en definir las combinaciones posibles de esas unidades y, en fin, clasificar esas combinaciones.

La unidad básica es lo que Propp llama una *función*, es decir, un momento elemental del relato que corresponde a una única acción simple y que, sobre todo, puede encontrarse en un gran número de cuentos (ejemplos: el alejamiento del héroe de su medio, al principio del cuento, o el castigo del traidor y la boda del héroe al final). Estas funciones, que Propp define con una gran precisión (ejemplo, función 4: "El agresor intenta obtener información, o es la víctima quien le interroga"), alcanzan el número de 31, sin contar unas cuantas funciones *auxiliares* de cantidad indefinida, que sirven para relacionar entre sí las funciones principales del relato. Propp reagrupa luego algunas de estas funciones en *esferas de acción*, cada una de la cuales corresponde a lo que se conoce comúnmente como los personajes del cuen to. Se llega así a una lista de 7 "roles" o esferas de acción (el agresor, el donante o proveedor, el auxiliar, la princesa o personaje al que se busca, el mandatario, el héroe, el falso héroe). Por ejemplo, la esfera del auxiliar comprende: 1) el desplazamiento del héroe en el espacio (función 15); 2) la reparación del daño o de la falta (19); 3) la ayuda durante la persecución (22); 4) la realización de tareas difíciles (26); 5) la revelación del héroe (29). En total, cinco funciones.

Sobre estas bases, Propp afirma que el cuento maravilloso es una sucesión de *secuencias* de funciones, que parten de un daño o de una falta y obedecen a una serie de obligaciones que limitan el número de relatos posibles. Realiza así un esquema muy general de posibles encadenamientos de las 31 funciones, con todas las variantes imaginables, que acaba refiriéndose a todos los cuentos maravillosos de su corpus. ¿Para qué sirve este esquema? Primero, para *definir* rigurosamente el cuento maravilloso (por oposición a otros géneros vecinos, como el cuento no maravilloso); luego, para *clasificar* los cuentos (siguiendo un poco el modelo de las ciencias naturales); y finalmente para *separar* teóricamente el estudio morfológico (el que refleja el modelo) y el estudio estilístico (que Propp no aborda). Propp, además, se veía a sí mismo más como etnólogo que como narratólogo, y su libro no representaba para él más que un momento bastante menor en el estudio del folclore.

Así, pues, si se le considera un autor estructuralista es al precio de un flagrante malentendido. Sin duda, la historia de la publicación (y sobre todo de la traducción) del libro desempeñó un papel preponderante: públicada en 1958, la primera traducción (al inglés) llegó al mismo tiempo que las primeras manifestaciones de la ola estructuralista, y no es casualidad que en 1960 Claude Lévi-Strauss mostrara su "estupefacción" al reconocer en Propp fórmulas propuestas en los años 50 en el contexto del análisis estructural de la literatura oral (como la noción de "situación inicial", la comparación de la matriz mítica con una composición musical, la necesidad de una doble lectura "horizontal" y "vertical", etc.).

El malentendido, sin embargo, pronto resultó evidente. Lévi-Strauss criticó a Propp por ser demasiado formalista y preocuparse muy poco de los contenidos. Propp replicó mediante un artículo ácido y bastante despreciativo, en el que decía considerar a Lévi-Strauss un filósofo que no sabía nada de etnología. El diálogo no tuvo continuidad.

Es muy importante, sobre todo, no olvidar que la totalidad del trabajo "estructural" de Propp se realizó a partir de un tipo de producto muy concreto, el cuento folclórico maravilloso ruso, y que, a pesar de la atractiva abstracción y la aparente generalidad del modelo obtenido, tampoco éste acabó siendo un modelo *ad hoc*.

Así, pues, a pesar de las apariencias y —una vez más— del grado de formalización alcanzado, resulta prácticamente imposible utilizar ese método tal cual aplicándolo a otro campo, sobre todo si se trata del cine. Esta observación, que parece una perogrullada, es desgraciadamente necesaria a causa de la amplia utilización que a veces se ha hecho de él, casi más allá de cualquier límite razonable (y casi siempre por parte de investigadores anglófonos). Así, en un artículo de 1977 ("Propp in Hollywood"), John Fell descubrió "secuencias" proppianas en diversos films "de género" americanos, como *El beso mortal* de Robert Aldrich; *Río Bravo* o *Tener y no tener*, de Howard Hawks; *La ley del hampa*, de Josef von Sternberg; etc. Pero, después de haber intentado encontrar las mismas esferas de acción de Propp, descubrió que éstas se definen con mucha mayor rigidez cuando se trata de aplicarlas a personajes de una ficción fílmica, que a veces incluso aparecen relativamente estereotipados.

Menos precavido, Peter Wollen, en un estudio sobre *Con la muerte en los talones* (1959), de Alfred Hitchcock, intenta describir las acciones del film de manera que sigan el esquema de Propp. Por desgracia, esta adaptación sólo puede realizarse cuando uno se toma muchísimas libertades tanto con el relato como con las funciones proppianas. Por ejemplo, Wollen lee la entrada de Roger Thornhill en el Oak Bar, al principio del film, como la transgresión de una prohibición (función 3), con el pretexto de que "la madre de Thornhill le ha dicho que no beba demasiado" (palabras que no se pronuncian en el film: sólo nos enteramos de que a ella no le gusta que su hijo beba). Además, a Thornhill lo raptan antes de que tenga tiempo de beber nada, de manera que no existe transgresión alguna. Al mismo tiempo, cuando los dos sicarios de Van Damn intentan hacer caer a Thornhill por el acantilado (lo cual, en rigor, debería identificarse con el "daño" proppiano) Wollen lo interpreta como un ejemplo de la función 15, el "paso del héroe de un reino a otro". Se podrían multiplicar los ejemplos (así, prácticamente cada vez que el héroe se va de alguna parte —del Oak Bar, de Chicago, de las Naciones Unidas, del monte Rushmore—, Wollen afirma que se trata de la "salida del héroe de su casa", función 11). Pero no hay que sorprenderse de que Wollen confiese, al término de su análisis, que considera algo "extraordinariamente fácil" la adaptación de las funciones de Propp a *Con la muerte en los talones*. En efecto, una interpretación tan vaga de esas funciones podría aplicarse a cualquier tipo de ficción, aunque con un éxito analítico bastante dudoso.

De hecho, como advierte además el propio Wollen, las categorías de Propp —que no se pueden utilizar tal cual en la inmensa mayoría de los casos (¿quizá para un film "maravilloso"?)— sirven sobre todo para sugerir enfoques estructurales del relato fílmico, especialmente en el caso del film de género, aunque cuanto más precisos son los análisis, más se alejan de Propp. Citemos el interesante intento que realizó William Wright con *Sixguns and society* (1975), que, tomando prestada de Lévi-Strauss una concepción del *western* entendido como relato mítico y de Propp la noción de las funciones (en una versión, según su propia confesión, "liberalizada"), transcribió el guión de los films que analizaba como una serie de funciones (y de *atributos* de los personajes), en un orden no demasiado fijo y con la posibilidad de repetir una misma función. Llegó así a distinguir cuatro tipos de *westerns*: el guión clásico (un extranjero llega a un pueblo sin ley y restablece el orden), el guión de la venganza (por ejemplo, *La diligencia*), un guión de "transición " (en el que el héroe permanece al margen de la sociedad del principio al fin, combatiendo contra ella: por ejemplo, *Solo ante el peligro*) y el guión "profesional" (el héroe es un pistolero profesional que mantiene muy pocos lazos con una sociedad débil). Esta tipología —que supone, para Wright, una verdadera historia del género— es interesante, pero ya nos lleva muy lejos de Propp, que se convierte así únicamente en una inspiración general.

2.2. Perfeccionamiento del análisis estructural del relato

Esta inspiración vuelve a encontrarse —siempre a propósito del relato literario— en muchos estudios fechados a finales de la década de los sesenta, que intentaron precisamente sobrepasar las limitaciones inherentes a la empresa de Propp elaborando modelos y esquemas que resultaran más ampliamente válidos.

Aquí nos limitaremos a citar, como etapa mayor del desarrollo de los estudios estructuralistas del relato, los textos que propuso en 1966 el número de la revista *Communications* titulado "L'Analyse structural du récit", sobre todo los de Roland Barthes y Claude Bremond. El artículo de Barthes, quizá el más abiertamente estructuralista de su autor, insiste en la necesidad de abandonar los métodos inductivos para fundar una narratología que, siguiendo el ejemplo de la lingüística, se convierta en deductiva: la teoría del relato deberá "concebir primero un modelo hipotético de descripción (...) y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hacia las especies que, a la vez, participen y se alejen de él: únicamente en el nivel de estas igualdades y de estas diferencias se podrá encontrar, convertida entonces en instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica y cultural". El ejemplo lingüístico, además, se lleva hasta el final: un relato se convierte en una "gran frase" y la tipología de los roles descubre el equivalente de las funciones gramaticales en los personajes del relato. Este es sin duda el aspecto del texto que más ha envejecido, por lo que nosotros nos quedaremos con su intento de describir la lógica inherente a todos los modelos estructuralistas del relato. Para esta descripción, Barthes examina sucesivamente tres niveles —las funciones, las acciones y la narración— que nosotros vamos a exponer brevemente en ese mismo orden.

2.2.1. Las funciones según Barthes

Barthes distingue dos categorías de unidad de contenido: las unidades *distribucionales* (bautizadas, como en Propp, funciones), que se definen por las relaciones que mantienen con otras funciones, y las unidades *integrativas* o *indicios*, que aseguran la correlación con los demás niveles (acciones y narración). Estas últimas unidades pueden ser, por ejemplo, indicios referentes a los personajes, características de su identidad, anotaciones sobre la "atmósfera", etc. El reparto entre estos dos tipos de funciones constituye una primera caracterización estilística de los relatos, puesto que algunos pueden ser más "funcionales" y otros más "indiciales". Además, las funciones se subdividen en funciones cardinales (o núcleos) —las que "abren una alternativa consecuente para la continuidad de la historia"— y catálisis, que no son más que "unidades consecutivas, y no unidades consecuentes". Del mismo modo, los indicios se subdividen en indicios propiamente dichos, "referentes a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera o a una filosofía", e informaciones, "que sirven para identificar y situar en el tiempo y en el espacio".

El problema es, entonces, definir la "sintaxis funcional", es decir, la manera en que estas distintas unidades se encadenan unas con otras en el relato. Dicho de modo muy general, los indicios pueden combinarse más o menos libremente entre ellos mismos y con las funciones; y entre las funciones cardinales y las catálisis existe siempre una relación de implicación simple (una catálisis implica siempre una función cardinal con la que está ligada). Pero el problema esencial es —también como ocurría en la obra de Propp— el de las relaciones de "solidaridad" entre las funciones cardinales.

Sobre este punto, Barthes se limita a exponer ciertas hipótesis de trabajo ya elaboradas por algunos investigadores. Así, en su "Lógique des possibles narratifs", Claude Bremond intenta construir una especie de gramática narrativa basada en secuencias elementales de tres funciones (apertura de un proceso, actualización, clausura), que luego pueden combinarse en secuencias complejas por yuxtaposición, ajuste y superposición. Desde otro punto de vista, más cercano al de Lévi-Strauss, A.-J. Greimas intenta "encontrar, en las funciones, oposiciones paradigmáticas" para luego "ampliarlas a lo largo de la trama del relato" (véase más abajo, apartado 2.3.).

2.2.2. La acción según Barthes

También como en la obra de Propp, la noción de *acción* intenta describir los personajes de manera objetiva, como agentes más que como individuos (es decir, sin basar el análisis del personaje en la psicología).

> Los intentos de Barthes en este sentido son muy diversos. "Para Claude Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (*Fraude, Seducción*...); cuando una secuencia incluye a dos personajes (...) la secuencia supone dos

> perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (*Fraude* para uno y *Engaño* para el otro)." Otro método consiste en considerar, como Tzvetan Todorov, no las personas, sino "los tres grandes tipos de relaciones en los cuales se pueden comprometer y que él llama predicados de base (amor, comunicación, ayuda). El analista somete estas relaciones a dos tipos de reglas: las de *derivación*, cuando se trata de dar cuenta de otras relaciones, y las de *acción*, cuando se trata de describir la transformación de estas relaciones en el curso de la historia".

Sobre este punto, es probablemente Greimas quien ha proporcionado la descripción más *practicable* de los personajes del relato (volveremos muy pronto a ella, en el apartado 2.3.).

2.2.3. La narración según Barthes

Finalmente, la problemática de la *narración*, que parte de la constatación de que un relato presupone siempre un donante (el narrador) y un destinatario (el lector), plantea las cuestiones de la enunciación y del modo del relato, que pronto iban a desarrollar otros muchos analistas (véase más abajo, el apartado 3).

Los distintos trabajos que acabamos de citar son sobre todo trabajos teóricos fundadores, que dan fe de un intenso deseo de sistematicidad, incluso de cientificismo, deseo que caracteriza el período estructuralista de la narratología. Y ahí reside, según creemos, su importancia: una noción como la de función, o como la de actante que vamos a exponer dentro de un momento, aún resultan útiles hoy en día, si no para analizar directamente los relatos, al menos sí para prohibir indirectamente el empleo de ciertos enfoques excesivamente impresionistas.

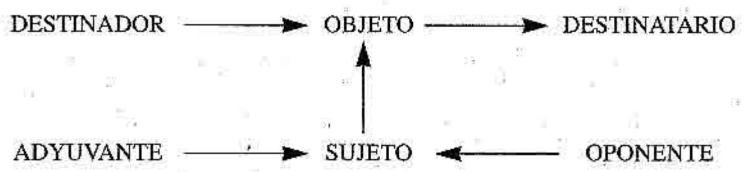
> Sin embargo, el texto de Barthes incluye, si se observa detenidamente, una cierta cantidad de ideas muy particulares que nosotros no hemos expuesto, pero que a veces han inspirado numerosos análisis fílmicos. Thierry Kuntzel, por ejemplo, utiliza la noción de una estructura de *duelo* en su análisis de *El malvado Zaroff*, o ciertas afirmaciones de Barthes acerca del "escamoteo del signo" en ciertos relatos que pretenden hacer olvidar su naturaleza de relato (en su análisis de *M, el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang).
>
> También se citan a veces algunas de las ideas principales aparecidas en el presente texto, pero siempre como de pasada. En su análisis de *M*, Kuntzel se refiere a la noción de *indicio*, pero sin llegar hasta

el fondo de ella (aunque tampoco ese concepto es demasiado evidente en cine, ya que la imagen supone una infinidad potencial de elementos, y el relato una infinidad potencial de indicios...). Más recientemente, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin han recogido una de las conclusiones de Barthes: "Ya Barthes señalaba (...) la dificultad de distinguir entre consecución y consecuencia, tiempo y lógica, en la sintaxis del relato. Nosotros hemos intentado distinguir estos dos modos, diferenciando los casos en que la intervención de una nueva secuencia responde a un disparador manifestado en la secuencia precedente, de aquellos en que la relación entre las dos secuencias se lleva a cabo sobre bases exclusivamente cronológicas" ("Le récit saisi par le film", pág. 101).

2.3. *Greimas y el análisis semántico de los relatos*

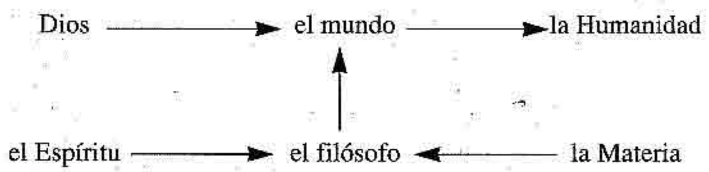
A diferencia de los autores citados hasta aquí, Algirdas-Julien Greimas es un semántico, es decir, se interesa más por el problema del significado que por el de la sintaxis. En su primer libro, *Semántica estructural* (1966), plantea la estructura elemental de la semántica como basada en la pareja "conjunción + disyunción". Por ejemplo, en el caso de la oposición entre *blanco* y *negro*, existe una disyunción (=oposición de significados) y una conjunción (=el hecho de que se trate de dos cualidades comparables). La existencia de esta conjunción define un eje semántico (en este caso, el del color): más concretamente, este *eje semántico* reúne los elementos del significado (lo que Greimas llama *semas*: en este caso, la *blancura* y la *negrura*) contenidos en los términos enfrentados.

Para Greimas, la semántica obedece a leyes determinadas en última instancia por la estructura del lenguaje, es decir, por la estructura del espíritu humano (una idea profundamente lévistraussiana). En el caso de los relatos, recoge así la idea de un número limitado de roles (las esferas de acción de Propp, que él llama *actantes*). El número de los actantes no es fortuito, sino que está determinado por las condiciones esenciales del significado. Concretamente, parte —como sus contemporáneos— de las treinta y una funciones de Propp, que él convierte, mediante acoplamientos, en sólo veinte funciones y finalmente en cuatro conceptos principales: el Contrato, la Prueba, el Desplazamiento y la Comunicación. Paralelamente, el número de actantes se fija en seis, mientras que las relaciones que pueden establecerse entre ellos no son aleatorias, sino que obedecen a un esquema dado (que señala la extensión de los "posibles narrativos"):



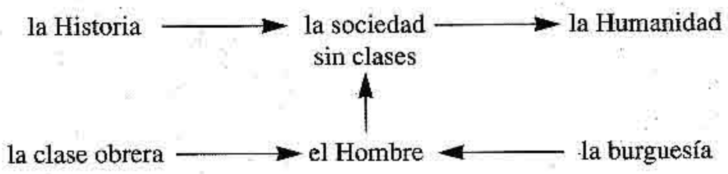
La lista de los actantes es heredera, hasta cierto punto, de la de Propp (el destinador, por ejemplo, reagrupa al donante y al mandatario; al oponente, al malvado y al falso héroe; etc.), pero se diferencia profundamente de ella en que se aplica, no a un determinado corpus de relatos, sino a cualquier "microuniverso" coherente: por ejemplo, a los mitos y relatos míticos, pero también a cualquier texto narrativo en tanto que microuniverso. En cuanto al significado exacto de los seis términos del esquema, no vamos a explicarlos aquí con detenimiento. Sólo diremos que el eje que une al sujeto y al objeto es el del deseo (la búsqueda), mientras que el que une al destinador y al destinatario, es el de la *comunicación*. Por lo demás, dos ejemplos del propio Greimas aclararán muy bien el sentido de esos términos:

— El primer ejemplo es el del "filósofo clásico", cuyo deseo es un deseo de saber, y que se representa mediante la siguiente estructura:



(El filósofo desea conocer el mundo, que Dios ha destinado a la Humanidad; en su tarea le ayuda el espíritu, mientras la materia se le opone.)

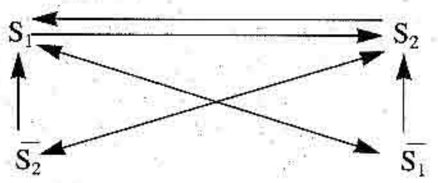
— El otro ejemplo, también muy conocido, es el de la "ideología marxista":



En principio, cualquier relato puede describirse según estos términos *actanciales*. En la práctica, es muy raro que un solo y único esquema actancial pueda representar la totalidad de un relato. Cuando este último es un poco largo y complejo, sólo puede describirse mediante *varios* esquemas, teniendo en cuenta que cada uno de ellos debe corresponder a una definición particular del eje del deseo (y del eje de la comunicación).

En un artículo de 1974, Alan Williams intentó aplicar este modelo a un análisis de *Metrópolis*, de Fritz Lang. Y tuvo que enfrentarse a la obligación de considerar varios "héroes" (varios Sujetos) a medida que avanzaba en su descripción. Así, el primer segmento del film plantea a los obreros como Sujeto, como eje del deseo, definido en el film por su condición alineada, lo cual le lleva a desear como objeto la causa de su condición (= el poder político). El segundo segmento propone a Freder como Sujeto y, revelándole la existencia de un mundo laboral que él ignoraba, sitúa como Objeto el conocimiento de ese mundo obrero. Más tarde, cuando Freder vuelve al despacho de su padre, Joh Fredersen, este último se convierte a la vez en Oponente del Sujeto Freder en su búsqueda del saber, y en Sujeto por sí mismo en relación a otro deseo: la dominación, y más tarde la eliminación, de los obreros. Y luego es María quien será el Objeto de un deseo amoroso por parte de Freder, etc. (Naturalmente, a cada una de estas parejas Sujeto/Objeto les corresponden los otros cuatro actantes previstos por el esquema.)

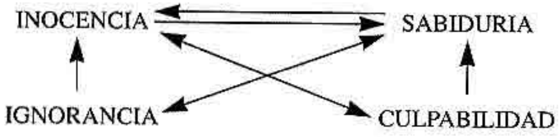
En un libro posterior, *En torno al sentido* (1970), Greimas se centra más directamente aún en el problema del significado, y postula la existencia de un modelo susceptible de describir la articulación del sentido de manera universal en el interior de cualquier microuniverso semántico. Es el famoso "cuadro semiótico":



En este esquema, los términos de base S_1 y S_2 están unidos por una relación de *contrariedad* (son contrarios semánticos, por ejemplo el Bien y el Mal); los términos $\bar{S}_1$ y $\bar{S}_2$ son, respectivamente, los *opuestos* de los dos primeros; las flechas señalan relaciones de *presuposición*. Este esquema representa una taxonomía de términos de base, que desempeña el papel de morfología y sintaxis fundamental del relato: un relato puede siempre describirse como una serie de operaciones "sintáxicas" según este modelo (por ejemplo, $S_1 \rightarrow \bar{S}_1 \rightarrow S_2$), puesto que cada uno de los términos está evidentemente investido de un valor "local" en términos de contenido. El modelo, que incluye operaciones orientadas (por las flechas) sólo permite ciertas operaciones y prohíbe otras.

En el análisis ya citado, Alan Williams descubre, en *Metrópolis*, un cierto número de movimientos que siguen este esquema. Por ejemplo el robot circula de S_2 (= máquina) a $\bar{S}_2$ (= no-máquina: humano, al menos en apariencia), y luego a S_1 (= la sociedad). Al final del film, los obreros se apoderan de él y lo transfieren a $\bar{S}_1$ (= la no-sociedad, el desperdicio), donde lo queman, volviéndose a convertir entonces el robot en una máquina (S_2) ... La circulación de María, según Williams, puede describirse de manera absolutamente simétrica, entre los mismos polos. La pareja de contrarios planteada aquí es Espacio de la sociedad/Espacio de las máquinas: esta relación de contrariedad sólo es válida, evidentemente, para el relato en cuestión. El opuesto del espacio de las máquinas se denomina "espacio humano", y se puede verificar que la existencia de la sociedad presupone también la de ese espacio humano. Williams, sin embargo, no define tan concretamente al opuesto del espacio social (no resulta demasiado convincente la implicación entre el espacio no social y el de las máquinas).

Este cuadro semiótico se ha utilizado muy a menudo en diversos análisis de textos literarios, pero no tanto en filmología, por lo menos en los análisis publicados. Vamos a intentar exponer su interés y sus limitaciones mediante un ejemplo, en este caso 39 *escalones*, de Alfred Hitchcock. Para describir este relato con la ayuda del cuadro greimasiano, la primera decisión que hay que tomar es la de qué eje semántico se escogerá como pertinente. El film, evidentemente, no se agota con un sólo eje, pero vamos a limitar nuestro ejemplo a un eje que materializa el tema —hitchcockiano donde los haya— del "falso culpable". El término positivo S_1 podrá así etiquetarse como "Inocencia" (es el término positivado por el texto). De ahí se desprende inmediatamente que $\bar{S}_1$ (= no-S_1) será la "Culpabilidad". En lo que se refiere al "contrario" de la inocencia, nosotros proponemos definirlo *—en el texto en cuestión—* como la "Sabiduría". Advirtamos que se trata de otra decisión, si no gratuita (Inocencia y Sabiduría son efectivamente dos contrarios *posibles*), por lo menos no demasiado evidente (es el texto el que la sugiere). Finalmente, el último término, $\bar{S}_2$, se puede definir como "no-S_2", "no-Sabiduría". Le llamaremos "Ignorancia", y así obtendremos el cuadro siguiente:



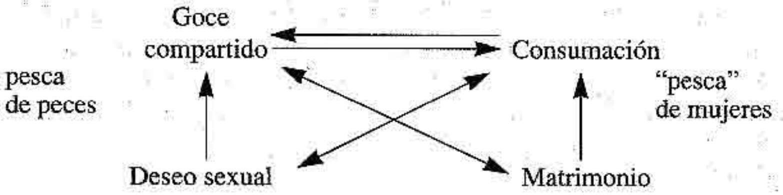
Puede verse que la construcción de este esquema (cuyas etapas hemos resumido mucho) está a la vez limitada por una fuerte lógica, la del propio cuadro, y deja un cierto margen de *interpretación* (un solo ejemplo: si escogemos "Ceguera" en lugar de "Ignorancia", seguimos en el área semántica de lo opuesto a "Sabiduría", pero con una diferencia que no es sólo de matiz). Este esquema, pues, nos permite describir los movimientos *relacionados con este eje semántico*. Así, el héroe del film, el inocente Hannay, accederá a un cierto saber a través de su paso por el estado de (falso) culpable. Asimismo, Annabella, la joven espía que encuentra Hannay en el *music-hall*, parte de un cierto estado de sabiduría (que presupone, aunque de un modo vago, una cierta culpabilidad, relacionada con su condición de inquietante espía, con la nacionalidad y con sus indefinidos intereses) para caer en la ignorancia —fatal— de los planes inmediatos de sus enemigos (y muere). Mr. Memory, el hombre prodigio, parte evidentemente de una situación de Sabiduría, pero la última escena demuestra que de hecho ignoraba el alcance de su acto de traición y, en cierta medida, lo convierte en inocente, al menos desde un punto de vista moral, etc. Advirtamos, para finalizar, que los dos ejes Inocencia-Culpabilidad (=eje de la Verdad) y Sabiduría-Ignorancia (=eje de la Sabiduría) se reúnen al final del film, en el momento en que Hannay, habiendo ya accedido a la Sabiduría, se convierte en inocente a los ojos de la policía. Así, pues, el relato ya no puede ir más allá, por lo menos en lo que se refiere a este eje.

Señalemos que, incluso con un cuadro tan sistemático, puede percibirse cómo van incorporándose otras pistas de lectura: existe, por ejemplo, una tripartición entre los personajes (Hannay, Pamela, Margaret) que esencialmente circulan entre la ignorancia y la inocencia, los que —por el contrario— están del lado de la culpabilidad y de la sabiduría (Memory, Jordan) y los que, en fin, buscando la verdad por medios racionales (entre la sabiduría y la ignorancia exclusivamente), no consiguen encontrarla (es el caso de Annabella y, sobre todo, de la policía). Esta tripartición podría también leerse fácilmente en términos, digamos, simbólicos, "a lo" Douchet: los personajes del héroe y sus adyuvantes (Pamela y Margaret) buscan la verdad confiando en la Providencia, se enfrentan a los "malos" que emplean medios "mágicos" (por ejemplo, el dedo que le falta a Jordan, la inmaterialidad de la fórmula robada, más cabalística que natural, y sin duda la cifra 39 = 3 x 13 ...): en breve, el Cielo contra el Infierno y, en medio, los personajes "terrestres", demasiado humanos.

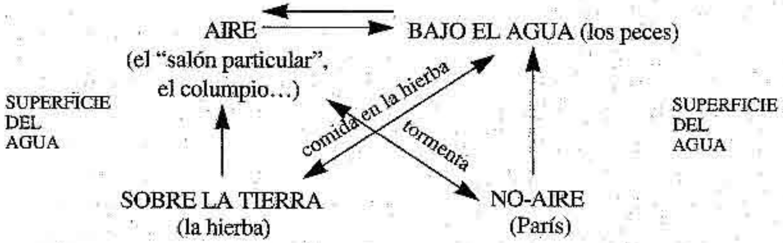
No queremos decir en modo alguno que éste deba ser obligatoriamente el sentido "oculto" del film. Hemos sugerido esta lectura para demostrar que, aunque pueda ser algo demasiado cercano al film —hasta el punto de que a veces parece únicamente una técnica de descripción, y no de lectura— el cuadro semiótico puede también desempeñar un papel heurístico nada despreciable. El simple hecho de organizar la materia narrativa en una forma claramente visualizada, además de permitirle verificar la coherencia y la sistematicidad del análisis narrativo, puede también convertirse en algo revelador (aunque no obligatoriamente), sugerir aproximaciones que hubieran podido pasar desapercibidas, o demostrar que el film puede prestarse a diversas lecturas "paralelas", como en nuestro ejemplo de *39 escalones* (sin duda un ejemplo un poco fácil, ya que Hitchcock se presta excepcionalmente bien a este tipo de demostraciones).

Un film narrativo clásico puede, en general, leerse de distintas formas, a menudo todas ellas igualmente convincentes, que sólo difieran en la elección del eje privilegiado y en su mayor o menor grado de literalidad y metaforicidad. Por sí solo, el cuadro semiótico no ayuda a efectuar esa elección (que, por el contrario, supone ya efectuada), pero la pone en evidencia y obliga a convertirla en algo consciente.

Como testimonio de este valor heurístico, he aquí uno de los raros ejemplos de utilización sistemática del cuadro semiótico para el análisis de un film, *Une partie de campagne*, de Jean Renoir. Para analizarlo, Roger Odin escogió como eje semántico las relaciones (de deseo) de los personajes, entre ellos y con los objetos, elaborando el siguiente cuadro:



Cuadro que permite situar con bastante facilidad a los distintos personajes, y que deviene —en la lectura de Odin— particularmente interesante cuando el analista asocia cada uno de los términos del cuadrado con los lugares del film:



Las coincidencias entre los dos cuadros son bastante sorprendentes: la superficie del agua como lugar de la pesca y la seducción (expresamente asociadas en los diálogos del film), la hierba como lugar del deseo sexual insatisfecho, el espacio asfixiante de París como lugar del matrimonio (de los padres, y luego de la joven heroína), etc. En esta lectura, el film crea un simbolismo propio, relacionado con el papel del agua como significante del deseo (un tema tan presente en Renoir como en Maupassant), pero también con la precisa localización de las escenas de comida y de sexo.

No hemos agotado, ni mucho menos, las vías de aproximación al relato, ni siquiera desde una perspectiva estructural, a la que se podría dedicar un libro entero[4]. Simplemente querríamos, para terminar esta parte, insistir sobre el hecho de que este enfoque del relato fílmico puede dar lugar fácilmente a ciertos ejercicios didácticos. Entre los más evidentes, citemos todas las posibilidades comparativas: entre el film y la obra literaria en que se basa, entre dos films que hayan adaptado la misma obra, entre un film y su transcripción,… (Pueden encontrarse interesantes ejemplos en el libro de Francis Vanoye citado en la nota.) Un análisis actancial o "funcional" de una secuencia (o de una parte más extensa del film) puede igualmente revelarse muy ilustrativa.

3. EL ANALISIS DEL RELATO COMO PRODUCCION: LA PROBLEMATICA DE LA ENUNCIACION

3.1. La problemática de la enunciación

Los modelos de los que hemos hablado en el apartado 2 son todos ellos anteriores a 1970 (aunque algunos los hayan practicado también después). Pero, desde hace una quincena de años, estamos asistiendo a un importante desplazamiento de los estudios narratológicos. Más adelante (en el capítulo 6) abordaremos la aportación del psicoanálisis a este desplazamiento. Por ahora, vamos a enfrentarnos a un conjunto de problemas y, paralelamente, de nuevos enfoques del film narrativo que pueden agruparse en lo que se denomina *enunciación*.

Se trata de un término lingüístico, que distingue entre lo que se dice —el enunciado— y los medios utilizados para decirlo —la enunciación—. En el discurso verbal, un célebre artículo de Emile Benveniste, "L'Appareil formel de l'énonciation" (1970), demostró en primer lugar que existían ciertas marcas formales de la enunciación (palabras como "aquí", "ahora", "yo", etc.) y luego, y de manera más esencial, que el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación no coincidían. El sujeto del enunciado, el "yo", es un sujeto gramatical, sometido a reglas sintácticas y textuales. El sujeto de la enunciación es el sujeto que emite este enunciado. Este sujeto de la enunciación está sometido a un cierto número de determinaciones (sociales e inconscientes, entre otras) que convierten en algo muy complejo su manifestación en el enunciado. El análisis del discurso a partir de esta noción pone en evidencia la existencia de relaciones entre el enunciado (el texto) y su *enunciador*, por una parte, y su destinatario por otra (el lector).

---

[4] Un libro que ya existe: *Récit écrit, récit filmique*, de Francis Vanoye.

No es fácil trasladar directamente esta problemática al dominio del cine. En un film, no existe instancia narrativa alguna que pueda identificarse sencillamente con un sujeto (diga lo que diga la teoría de los "autores", que, por otra parte, jamás ha pretendido que un film fuera la obra de una sola persona). Es casi imposible encontrar en los films el equivalente estricto de las "marcas de la enunciación" definidas por la lingüística. El film narrativo, sobre todo en su período clásico, ha intentado siempre ocultar precisamente su enunciación, ofreciéndose como un enunciado transparente que actuaba sobre un mundo real. Hoy en día, los problemas relacionados con la enunciación fílmica son objeto de intensos debates, no solamente bajo la presión de la lingüística y de la teoría literaria, sino también porque los propios films han evolucionado y, sobre todo, porque una buen parte del cine reciente se presenta a la vez como "discurso" y como "historia" [5]

3.2. Gérard Genette; relato y narración: la focalización

Si, para empezar, dedicamos unas palabras a los trabajos de Gérard Genette —aunque no sólo abordan, y tampoco siempre de manera frontal, la cuestión de la enunciación— es en razón de su carácter relativamente formalizado y de las evidentes prolongaciones que ya han experimentado en materia de teoría fílmica.

Genette está esencialmente interesado en las relaciones entre un relato y los acontecimientos que éste cuenta, el acto de *narración* que lo produce. De entre los distintos tipos de relaciones entre el relato y la historia, el más importante para el estudio de los films es sin duda el que Genette llama el *modo* del relato: un relato puede proporcionar más o menos información sobre la historia que cuenta, puede proporcionarla desde un determinado punto de vista y filtrarla a través del saber de un personaje, por ejemplo. No es una idea nueva (puede encontrarse en la teoría literaria, de forma explícita, al menos desde finales del siglo XIX), pero Genette ha contribuido a formalizarla de una manera clara, sobre todo a través de la noción de *focalización*.

---

[5] Sobre todos estos puntos, que hemos tratado con bastante brevedad, véase, por ejemplo, *Estética del cine*, y la obra de Francis Vanoye citada más arriba, *Récit écrit, récit filmique* (págs. 147-195).

> "Para la pregunta «¿Quién ve?», existen tres respuestas posibles:
> 1. Un narrador omnisciente que dice *más* de lo que saben los personajes;
> 2. Un narrador que sólo dice aquello que ve un determinado personaje (relato «desde el punto de vista», «visión con»);
> 3. Un narrador que dice *menos* de lo que sabe el personaje (...).
>
> Los relatos del tipo 1 son no *focalizados* (...).
>
> Los relatos del tipo 2 son de *focalización interna*, fija (jamás se abandona el punto de vista de un personaje [...]), variable (se pasa de un personaje al otro) o múltiple (se cuentan los mismos acontecimientos muchas veces, según los puntos de vista de los distintos personajes).
>
> Los relatos del tipo 3 son de focalización *externa*."
>
> Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, pág. 147.

A pesar de las apariencias, ésta es una manera de plantear el problema que no se puede transplantar inmediatamente —ni tampoco fácilmente— al campo de los relatos fílmicos. La noción de focalización implica, de hecho, dos elementos distintos:

1) ¿Qué *sabe* un personaje? y 2) ¿Qué *ve* un personaje? Esta segunda cuestión que en el relato literario no es, en general, más que un corolario de la primera (puesto que el autor nos está hablando a la vez del hecho de "ver" y del hecho de "saber", y puede hablarnos sobre el saber sin hablarnos sobre el ver), en el cine se convierte, por el contrario, en algo esencial. He aquí el origen de todas las dificultades de aplicación del trabajo de Genette al análisis de films. Con el fin de aclarar todo esto, vamos a utilizar el ejemplo de un analista americano, Brian Henderson, que esboza una aplicación sistemática de todas las categorías genettianas al relato fílmico (¡y encima dice que es "muy fácil"!). Veamos cómo aborda Henderson la cuestión del modo del relato, partiendo del ejemplo de *¡Qué verde era mi valle!*, de John Ford:

> "Un Huw ya mayor es el narrador de *¡Qué verde era mi valle!*, y es literalmente su voz la que oímos, pero esto no resuelve la cuestión del modo. Casi nunca vemos las cosas, visualmente hablando, desde el punto de vista del joven Huw. Ninguna de las secuencias de la película está focalizada, y aún menos el film en su totalidad, puesto que ninguna de ellas está filmada desde el punto de vista de ningún personaje. El film está focalizado variablemente puesto que con frecuencia toma prestado el punto de vista de un personaje para uno o más planos (a veces por razones dramáticas, a veces de manera oportunista, ya que así proporciona una imagen sorprendente o una visión eficaz de la acción). La llegada de Huw a la escuela está rodada de un modo no focalizado. Es un chico pequeño y tímido, pero ningún pesonaje lo mira de esta manera. Cuando Huw abre la puerta, Ford corta para mostrarnos a las niñas de la clase desde su punto de vista, con su aire hostil, y luego a los niños, más lejanos, que aún presentan una apariencia más hostil. (Estrictamente hablando, estos dos planos no pueden considerarse pertenecientes al punto de vista de Huw.) Ford corta de nuevo para pasar a un plano del profesor, visto desde la perspectiva de Huw. Pero cuando éste sale a la pizarra, se abandona su punto de vista en favor de lo que se podría llamar el punto de vista de la clase. Más tarde, algunos planos de la pelea que se desarrolla en el patio de la escuela están rodados desde el punto de vista de una niña que está a favor de Huw, pero que no es en modo alguno un personaje importante. Ford nos proporciona algunos planos desde el punto de vista de Huw para reflejar su primera impresión de la escuela, y luego procede de manera no focalizada, o variablemente focalizada, para presentarnos los acontecimientos que se van produciendo."
>
> Henderson, "Tense, Mood and Voice in the film", pág. 13-14

Esta cita tan larga nos ha parecido útil, en primer lugar, para demostrar una vez más las complicaciones que supone la más mínima descripción de un fragmento fílmico, pero sobre todo para dar a entender de una vez por todas las fluctuaciones que siempre provoca una aplicación literal del concepto de focalización a un relato fílmico: si nos atenemos a las definiciones de Vanoye, el film de Ford, cuyo narrador sólo dice lo que sabe un personaje (Huw), debería inscribirse en la focalización interna. Ahora bien, como demuestra la descripción de una secuencia completa realizada por Henderson, las relaciones del relato fílmico con lo que ve dicho personaje no dejan de variar (por no decir que a veces son prácticamente imposibles de distinguir: véase lo dicho a propósito del momento en que Huw abre la puerta). Este

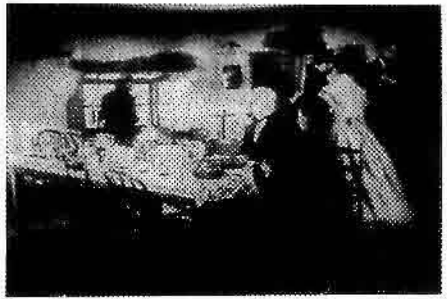
es el núcleo del problema: ¿es necesario, en lo que se refiere al análisis de un relato fílmico, plantear como criterio el saber del personaje, o mejor aquello que ve? Tanto una cosa como la otra, claro está, presentan dificultades: lo que sabe un personaje, por lo general, está mucho menos definido en un film que en una novela (el film es siempre más "behaviourista": muestra con mayor facilidad comportamientos que interioridades); en lo que se refiere al *ver*, es algo que varía mucho en el interior mismo de cada secuencia, y elaborar un criterio de la focalización del relato conduciría, en la mayor parte de los casos, a la conclusión de un régimen de focalización eminentemente variable (casi en cada plano...). En concreto, no estamos en absoluto de acuerdo con el optimismo de Francis Vanoye, según el cual el "film narrativo corriente" presentaría casi siempre una focalización cero o focalización externa (puesto que resulta muy extraño que, en una secuencia, sobre todo si incluye diálogos, no exista por lo menos un plano que pueda relacionarse con el punto de vista de algún personaje).

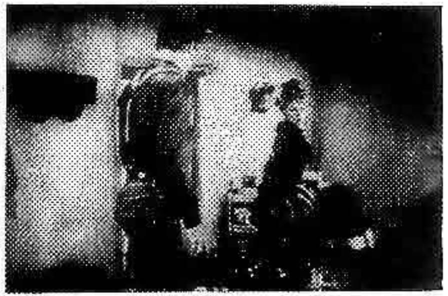
Algunos investigadores han intentado proporcionar una solución general a este problema. Mencionemos únicamente (a pesar de sus dificultades) la idea de François Jost referente a la distinción entre focalización y lo que él llama "ocularización" (la cual, por lo menos, nos parece interesante por su definición de la focalización únicamente en términos del *saber* respectivo del narrador, de los personajes y del espectador). Se trata, por lo demás, del mismo problema que plantea Francis Vanoye cuando constata, a propósito de un breve análisis de *La condesa descalza*, de Joseph L. Mankiewicz, que "no existe superposición ni convergencia de los dos focos (la imagen y el sonido)", y que puede muy bien existir una focalización externa en la imagen respecto de un personaje que esté en focalización interna en lo referente al sonido. Así, la mayor parte de los análisis se concentran sobre uno u otro de estos dos aspectos (generalmente sobre el punto de vista, relacionado con la mirada de los personajes y con el encuadre, lo cual quiere decir con la "mirada" del narrador). Hablemos un poco acerca de todo esto antes de volver a la problemática de la enunciación.

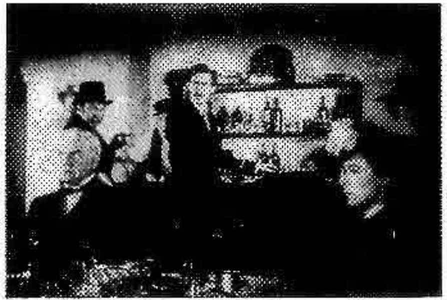
3.3. *Punto de vista de los personajes, punto de vista del narrador*

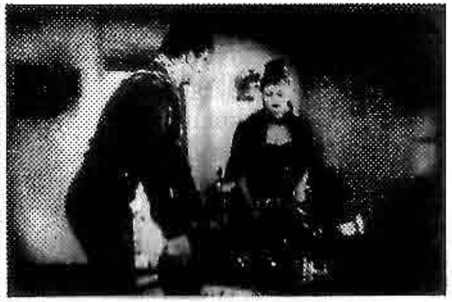
Por definición, el punto de vista es el lugar desde el cual se mira. De manera más general, es también el modo en que se mira. En el film narrativo, este punto de vista, durante la mayor parte del tiempo, se asigna a alguien, ya sea uno de los personajes del relato, o bien, expresamente, el responsable de la instancia narrativa. Analizar un film narrativo en términos de puntos de vista (o, lo que viene a ser lo mismo, de miradas), es, pues, centrar el análisis esencialmente sobre lo que se ha dado en llamar la "mostración" (André Gaudreault), por oposición a la narración en sentido estricto. Lo esencial, en la mayor parte de estos análisis, es poner en evidencia la compleja relación existente entre el punto de vista de la instancia narrativa y el de los distintos personajes.

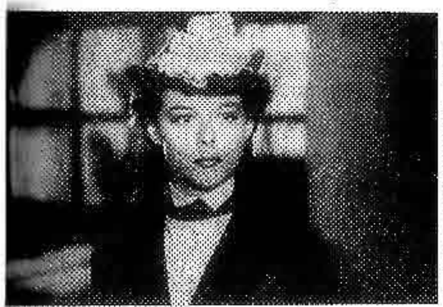
Un ejemplo ya clásico, pese a su brevedad y la del fragmento analizado, es el análisis realizado por Nick Browne a partir de un fragmento de 12 planos de *La diligencia*, de John Ford. Se trata de un subsegmento situado más o menos en el primer cuarto del

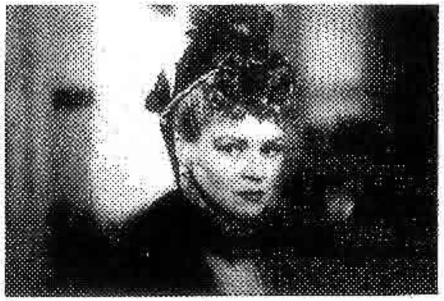

1

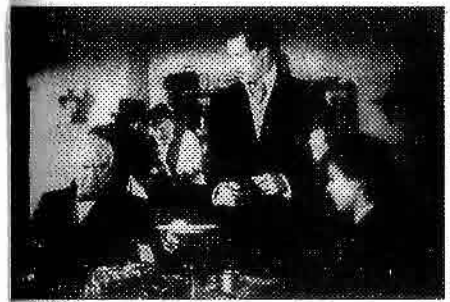

2

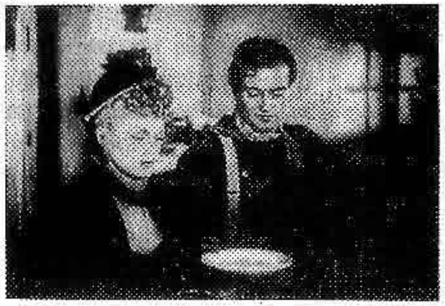

3

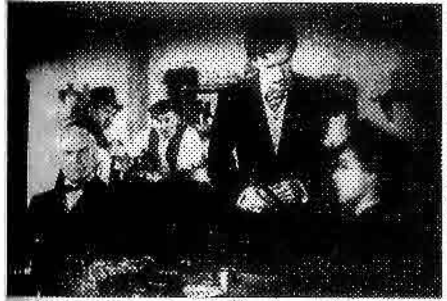

4

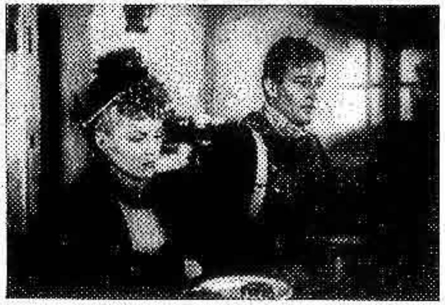

5

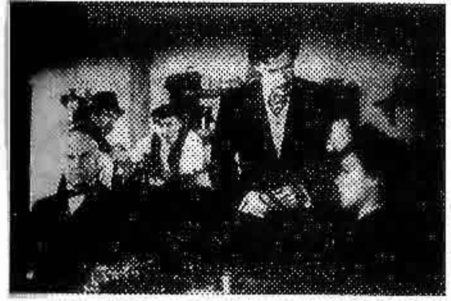

6

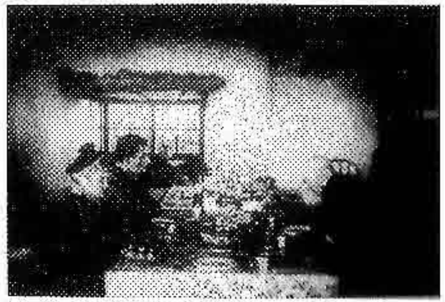

7


8


9


10




12

Doce planos de *La diligencia* (1939), de John Ford.

film, y cuya acción no es demasiado espectacular: durante la primera parada de la diligencia, los pasajeros se enteran de que los indios han cortado el camino y que el destacamento de la caballería que les ha acompañado hasta allí debe regresar. Después de una corta deliberación, los pasajeros deciden continuar a pesar de todo, y se acomodan para comer en espera del momento de la partida. Nick Browne analiza precisamente este instante en el que los personajes se sientan a la mesa. Lo esencial del análisis consiste en un descubrimiento sistemático de las *miradas* que operan en este fragmento:

1) Miradas de los personajes representados en la imagen: éstas se subdividen, a su vez (y en función de la persona a la que se mira), en las miradas internas de un plano determinado (en los planos 2 y 4, Ringo mira a Dallas; en el plano 11, todos los personajes presentes en el plano miran a Lucy Mallory) y las miradas hacia el fueracampo (en los planos 3 y 7, todos los personajes miran hacia el mismo punto del fueracampo, el lugar en el que se encuentran Ringo y Dallas; en los planos 5 y 6, un campo-contracampo juega con el fueracampo relacionado con la mirada de las dos mujeres).

2) "Mirada" de la cámara, materializada mediante el encuadre (que por sí mismo implica una cierta distancia y un cierto eje de la filmación): Browne se interesa esencialmente por el mayor o menor grado de coincidencia entre esta mirada de la cámara y la mirada de un personaje: dicho de otro modo, intenta averiguar si el encuadre "representa" la mirada de un personaje o únicamente "la de la propia cámara" (=la del enunciador del film). Así, los planos 1 y 12 (vista general de la mesa), y también la serie 3/7/9/11, son planos "anónimos" (*nobody's shots*), que sólo representan el punto de vista del narrador. Por el contrario, los planos de la serie 2/4/8/10, filmados desde el punto de vista de Lucy, representan la mirada que ella mantiene sobre la pareja Ringo-Dallas: son lo que Browne llama una "mirada representada" (*depicted glance*).

La conclusión que extrae el autor de todas estas observaciones es la siguiente: en el fragmento analizado existe una disimetría entre dos grupos de personajes, Ringo-Dallas por una parte, y todos los demás por la otra. Durante todo el fragmento, estos dos grupos no aparecen jamás juntos en el encuadre (excepto en el plano 12, en el que un cambio radical del eje de la filmación subraya el nuevo reparto de lugares alrededor de la mesa). Además, los personajes del grupo de Lucy tienen el poder: 1) de mirar hacia el fueracampo, y 2) de poseer una mirada que sea "representada", lo cual, en términos de encuadre, no sucede con el otro grupo: Dallas mantiene los ojos bajos, Ringo mira casi exclusivamente hacia el interior del plano (excepto, un poco tardíamente, en el plano 10), y, sobre todo, los planos del grupo de Lucy no "representan" su mirada, sino que permanecen "anónimos" (=atribuidos a la instancia enunciadora y sólo a ella). Así, todo el fragmento gira alrededor de la figura de Lucy, ya sea viéndola en el acto de mirar, ya viendo a través de sus ojos. Por todo ello, el film inscribe, *en la forma misma de su puesta en escena*, la idea central de este fragmento: la jerarquía social que sitúa a Lucy Mallory, esposa de un capitán del ejército, y accidentalmente también al banquero y al caballero sudista, en un lugar más alto que el de la prostituta Dallas y el fuera de la ley Ringo. Dicho de otro modo, el discurso del film es, en cualquier caso, doble: al relato propiamente dicho del enfrentamiento entre los dos grupos se superpone, *en el nivel de la enunciación*, un discurso sobre las miradas y los encuadres (que además confirma con exactitud la primera idea). (Arrastrado por su demostración, Browne llega incluso a afirmar que el campo-contracampo, que señala el enfrentamiento directo entre las dos mujeres, es también disimétrico, puesto que el plano 6 está filmado desde el punto de vista de Lucy, y el plano 5 no está filmado desde el punto de vista de Dallas, lo cual ya nos parece menos claro y más difícil de verificar con absoluta certidumbre.)

Extendiéndose más ampliamente sobre la cuestión de la enunciación, Browne lleva el análisis de este fragmento hasta la afirmación de la existencia de una relación general entre lo *dicho* y el *decir* (la ficción y la enunciación): según él, cada emplazamiento de la cámara, cada punto de vista, constituye una marca de la enunciación. Paralelamente, el trabajo del espectador consiste en establecer, sin interrupción alguna, este nexo entre la ficción y la enunciación, pasando de una situación de puro espectador "que se mantiene a distancia" (en el caso de los "planos anónimos", los momentos relacionados con la instancia narrativa) a una condición activa, que le lleve a identificarse con el acto de la enunciación (por ejemplo en el caso del *travelling* hacia adelante del plano 4, asociado con la "mirada representada" de Lucy). No vamos a seguir a Nick Browne en esta afirmación. Si la noción de "marcas de la enunciación" debe mantener cierta coherencia, más vale reservarla para el caso en el que exista efectivamente un *marcaje*. Por el contrario, si cada encuadre es una marca de la enunciación, nada estará marcado, porque todo lo estará de la misma manera.

Estas consideraciones sobre el punto de vista adquieren su mayor consistencia cuando se las aplica a este tipo de cine férreamente narrativo (en el que la noción de mirada puede establecer relaciones creíbles con los personajes, por ejemplo).

> Para citar un film bastante próximo, cronológicamente hablando, al de Ford, veamos el interesante análisis de una escena de *Luna nueva* de Howard Hawks, realizado por Vance Kepley. Partiendo de un panorama general de las definiciones "espontáneas" del montaje clásico, "transparente", Kepley constata que estas definiciones giran todas ellas alrededor del empleo de un espacio tridimensional, que un observador imaginario exploraría con toda la tranquilidad del mundo, creando así en el espectador la sensación de un espacio real. Su análisis versa sobre una escena de un film clásico —la escena del restaurante— que a primera vista podría parecer que respeta esta integridad espacial de tipo "teatral". El objetivo del análisis es demostrar que, de hecho, el espacio se manipula y "falsifica" de tal manera que la escena no podría existir en modo alguno en la realidad. Kepley analiza esencialmente los *raccords*, sobre todo la dirección de las miradas, y la posición de los personajes en el encuadre y en relación con el decorado. Gracias a un minucioso examen de los 34 *raccords* que incluye la escena (en la que la banda sonora es ininterrumpida, asegurando así la unidad sintagmática), Kepley demuestra que, de un plano a otro, los personajes se desplazan ligeramente en relación al decorado (lo cual, como es bien sabido, forma parte de las condiciones tradicionales del rodaje), pero sobre todo que estos desplazamientos no son fortuitos, sino que, al contrario, responden al deseo de situar al personaje de Walter (Cary Grant) en el centro de la escena y, dentro de lo posible, en el centro de la imagen. Aquí, pues, el nivel de la enunciación, centrándose en la figura de Walter, entra en (ligero) conflicto con el de la ficción (en el que, en principio, los tres personajes están en pie de igualdad), a costa de una pequeña trampa en relación al realismo representativo.

3.4. La cuestión de la "voz" narrativa

Hemos insistido un poco en estos análisis relativos al punto de vista porque tienen la enorme ventaja de ser muy concretos en su objeto, y a menudo muy elocuentes en sus conclusiones. Pero, como ya hemos dicho, esto no es más que un aspecto de la problemática de la enunciación. Otro aspecto importante de este problema —más difícil de aplicar al estudio de los films— es el de la *voz narrativa* (para recoger aquí el término de Gérard Genette), es decir, el de las relaciones entre el narrador y la historia contada. ¿Cómo se sitúa la narración temporalmente en relación a la historia? ¿Es anterior, posterior, simultánea... o "intercalada"? La instancia narrativa, ¿es o no interna a la diégesis del film? Y en fin, ¿cuál es el grado de presencia del narrador en el relato?

Para designar todas estas posibilidades, de las que él mismo ha proporcionado una primera tipología, Genette ha creado un vocabulario especial (homodiegético/heterodiegético, por ejemplo), pero aún estamos muy lejos de disponer de un método general para el análisis de films en términos de voces narrativas. Por iestra parte, nos limitaremos a proporcionar dos ejemplos:

3.4.1. Aparecido en 1972, el análisis del prólogo de *Ciudadano Kane* realizado por Marie-Claire Ropars fue uno de los primeros que abordó explícitamente el estudio de un film desde este punto de vista:

> "Ya que no podemos proceder a un análisis exhaustivo de las categorías constituyentes de la narratividad, hemos querido interrogarnos sobre la narración, y especialmente sobre la perspectiva narrativa en su misión de presidir la jerarquización de las voces producidas por el film. ¿Quién 'habla' *Ciudadano Kane*? ¿Cómo se manifiesta el narrador donante del relato, y cuáles son sus relaciones con los distintos puntos de vista manifestados? En breve, ¿quién es el autor implícito que hay que distinguir cuidadosamente de cualquier tipo de autor real?" ("Narration et signification", pág. 12.)

El film, evidentemente, se presta muy bien a este tipo de interrogación: se trata, en efecto, de un film-encuesta en el cual se nos cuenta la vida de un personaje, por una parte, a través de distintos testigos "intradiegéticos", por otra, mediante el trayecto de otro personaje, el periodista, que "reúne" los diversos testimonios y, en fin, por medio de un narrador omnisciente que organiza el conjunto (como ocurre en cualquier tipo de relato). Además de la definición de estos distintos niveles de la enunciación, el análisis de Ropars incluye un análisis de sus relaciones, a partir de las huellas de cada uno de ellos en el texto fílmico.

De manera deliberadamente paradójica, prefiere concentrarse en los dos momentos del film que "ignoran tanto la representación de los narradores como la presencia del encuestador", a saber, el prólogo y el epílogo, uno y otro situados en Xanadú, la fabulosa residencia de Kane, respectivamente en el momento de su muerte y en el de la dispersión de sus colecciones. El análisis del prólogo permite a Ropars localizar "la existencia de un *hablador* soberano", expresión mediante la cual se designa "el origen de esa voz no fonética, únicamente perceptible en la organización del montaje, que desempeña una función análoga a la del *yo* implícito que acompaña a cualquier objeto del relato" (lo que en general se denomina el *narrador abstracto*), voz que hay que distinguir de la del *locutor* (=emisor de palabras que se oyen realmente en la banda sonora). Este trabajo analítico del prólogo, que consta de 22 páginas, consiste, así, en localizar los signos de esta "habla". De este modo, por ejemplo, Ropars descubre elementos de repetición entre planos, que afirman implícitamente el poder del montaje en lo que se refiere a "trabajar en la discontinuidad espaciotemporal" y "establecer (...) una continuidad que sólo procede de la palabra, en modo alguno de la imitación de lo real". También examina detalladamente los planos "documentales" sobre el parque de Xanadú, afirmando que están "sometidos a un sistema de escritura que los relata en lugar de describirlos".

Naturalmente, el epílogo en su conjunto es aún más rico desde el punto de vista del análisis de la enunciación, puesto que en él se "confirma en toda su soberanía el papel del narrador, que se reserva develar el enigma después de haberlo planteado". Pero lo que descubre el análisis (en este caso particularmente inspirado y productivo) es que esta aparente clausura, bajo los auspicios de la sumisión a la voz-del-narrador, es una trampa. El recorrido a través del cual el film permite descifrar ese sentido (de la palabra "Rosebud" pronunciada a la inscripción "Rosebud" pintada en el trineo que arde en la hoguera) establece correspondencias y transformaciones que "denuncian" "la ausencia misma de sentido de ese retorno al sentido" (ésta es la conclusión, sobre todo, del análisis de las rimas entre el prólogo y el epílogo, con el monograma "X" y el cartel de "No Trespassing"). Partiendo de estas premisas, el autor termina leyendo a partir de ahí todo el film desde el punto de vista de las voces narrativas, como un conjunto de relatos "en el que la clausura no interviene más que para señalar la vanidad", relatos que únicamente están ahí "para paliar la insuficiencia de un relato anterior", el noticiario del principio.

Con el artículo de Jean-Paul Simon "Enonciation et narration" (1983), pasamos a un enfoque más directo y explícito (y más teórico) de los fenómenos enunciativos. Los dos films estudiados (*La dama del lago*, de Robert Montgomery, y *Film*, de Samuel Beckett) se analizan como "un caso de narcisismo enunciativo" (el primero) y como un ejemplo casi teratológico de utilización de la mirada y del punto de vista (el segundo). El primero de estos films es célebre en la historia del cine porque lleva prácticamente tan lejos como resulta posible la cuestión de la identificación de la mirada de la cámara con la mirada de un personaje: el héroe (interpretado por el propio director) es también el narrador, y todo el relato se desarrolla a través de su visión de los acontecimientos (el film se rodó enteramente en "cámara subjetiva", con poquísimas excepciones). Por todo ello, constituye un caso fascinante para el análisis de la enunciación fílmica (y, de hecho, los narratólogos lo citan muy a menudo). Simon basa menos su análisis en las características de conjunto (coincidencia narrador/personaje principal/punto de vista) que en los momentos que escapan a esas características. Por ejemplo, el principio del film, en el que el narrador se presenta al público, anunciando su papel de personaje principal de un caso que ya pertenece al pasado y el hecho de que va a relatar este caso que él conoce tan bien (*"I'm the guy who knows"*): momento particularmente complejo, en el que el personaje héroe se presenta como un autor, aunque es un autor ficticio (un autor de ficción), mientras que el actor que encarna a ese personaje es en realidad el director (el autor, si se quiere, real) del film...

El análisis de Jean-Paul Simon no toma la forma de un análisis microtextual, sino que se presenta como una lectura del relato en sus grandes articulaciones, privilegiando todos los significantes de la relación entre el narrador y el destinatario del relato (en este caso, a menudo inscrito en el film). También examina los desdoblamientos de la situación narrativa (entre el narrador que se presenta en la primera secuencia y el héroe tal como se le ve en el resto del film).

Asimismo, el análisis de *Film* se interesa sobre todo en demostrar de qué manera la película "rompe ampliamente con la práctica normal que consiste en relacionar el foco narrativo o bien con la banda sonora (por mediación de una narración en 'primera persona‘), o con otros procedimientos, entre los cuales puede citarse la aparición del narrador". El film cuenta un caso de desdoblamiento "imposible": un personaje es perseguido sin que en principio se sepa quién le persigue. Al final del film sabremos que el perseguidor era él mismo. La persecución está filmada desde el punto de vista de un Ojo (que se abre con los títulos de crédito), pero esta focalización "interna" no se hace nunca evidente en el film, en el que se sigue al personaje sin que nunca se diga quién lo está viendo, y sólo al final se comprende, ya retrospectivamente, que era observado... El analista se interesa, pues, por esta "anomalía" de la relación narrador/personaje "que se subraya sin por ello tomar la forma de una dirección o de una inversión de la mirada" (inversión evidentemente impensable, puesto que el ojo que mira es el del personaje: de ahí la "monstruosidad" de la que habla Simon).

El análisis de la posición del narrador no ha hecho más que empezar, y cada análisis que se realiza es únicamente un intento de teorización general. El estudio de la temporalidad narrativa es, sin duda, el aspecto más simple de esta cuestión (por lo menos, en la medida en que las relaciones temporales vengan señaladas en la banda sonora), mientras que, hasta el presente, el de la posición del narrador (y de los narradores internos de la historia) no es más que el estudio de los casos particulares representados por cada uno de los films analizados.

En un estado más embrionario aún se halla el análisis de la otra vertiente del problema de la enunciación: el de las relaciones entre el film y su destinatario, el espectador. El estudio de las estrategias de lectura (*reader's response theory*), que se viene desarrollando desde hace algunos años en los estudios literarios, ha tenido muy pocas aplicaciones filmológicas, y la relación entre el film y su espectador se ha estudiado hasta el momento casi exclusivamente en términos psicoanalíticos (véase el apartado 6.3).

La única excepción notable es el artículo de Roger Odin ya citado, "L‘entrée du spectateur dans la fiction" (sobre el principio de *Une partie de campagne*). El análisis sigue paso a paso el desarrollo del inicio del film (los títulos de crédito, con sus inscripciones sobre un fondo acuático que se desliza, los dos carteles de advertencia de los productores y, en fin, los dos primeros planos diegéticos del film) y hace emerger los distintos elementos que, durante ese principio, se dirigen más o menos explícitamente al espectador, así como las diversas posiciones espectatoriales correspondientes: de este modo, durante los títulos de crédito, las inscripciones gráficas sobre el fondo acuático que se desliza instituyen dos "posicionamientos" del espectador con respecto al film (leer *versus* ver), y este conflicto contrapone los títulos de crédito y el film, que está basado en otro posicionamiento del espectador, el que supone el efecto-ficción; más aún, los dos carteles sitúan al espectador en una posición intermedia entre la de lector de títulos de crédito y la de lector de ficción; etc. Advirtamos, de todas maneras, que en este análisis se trata siempre de un "archiespectador", cuya posición se describe como variable en función de los elementos inscritos en el texto, pero *única* en tanto sólo se describe un único trayecto de lectura (aunque Odin, al parecer, sugiere que en ciertos puntos del texto los conflictos entre los diferentes posicionamientos inducidos por ese mismo texto pueden suponer distintas actitudes efectivas por parte de un espectador real).

BIBLIOGRAFIA

1. ANALISIS TEMATICO, ANALISIS DE CONTENIDOS

Roger Odin, "Rhétorique du film de famille", en "Rhétoriques, sémiotiques", *Revue d'esthétique*, 1979, 1-2, col. "10/18", París, UGE.

Marc Vernet, "Cinéma et narration", en *Esthétique du film, op. cit.* (cap.3) (trad. cast.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1989, 1ª reimpr.).

Raymond Ravar (bajo la dirección de) *"Tu n'as rien vu à Hiroshima"*, *op.cit.*

Michel Delahaye, "Jacques Demy ou les racines du rêve", *Cahiers du Cinéma*, nº 189, abril de 1967 y "La Saga Pagnol", *Cahiers du Cinéma*, nº 213, junio de 1969. François Steudler y Myriam Tsikounas, "Images de l'alcool au cinéma", *Cahiers de l'IREB*, nº 7, septiembre de 1984.

François Steudler, Françoise Steudler, Myriam Tsikounas, *Représentations de l'alcool et de l'alcoolisme dans le cinéma français, 1930-1980*, informe del Comité de Estudios e Informaciones sobre el alcoholismo, diciembre de 1985.

François Steudler, "Cinéma, manière de boire et alcoolisme", Actas del Congreso Internacional de Bretaña, Rennes, enero de1984. — "Mythologie de l'alcool au cinéma", *Informations sociales*, 1er trimestre 1986.

Richard Monod, *Les Textes de théâtre*, París, Cedic-Nathan, 1977.
Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, París, Le Seuil, 1954.
Henri Agel, *L'Espace cinématographique*, París, éd. Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1978.
Jean Douchet, *Alfred Hitchcock*, París, L'Herne-Cinéma, nº 1, 1967, reed. París, 1986.

2. ANALISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO Y ANALISIS DE FILMS

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, col. "Poétique", París, Le Seuil, 1965 y 1970, reed (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977).
John Fell, "Propp in Hollywood", *Film Quaterly*, XXX,3 (primavera de 1977), 19-28.
Peter Wollen, *Readings and writings*, Londres, Verso Editions, 1982.
William Wright, *Sixguns and Society, A Structural Study of the Western*, University of California Press, 1975.
Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, nº 8, 1966, París, Le Seuil (trad. cast.: "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970).
Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs", *Communications*, nº 8.
A.J.Greimas, *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966. — *Du Sens*, ensayos semióticos. (trad.cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos 1987; *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973).
Alan Williams, "Structures of narrativity in Fritz Lang's 'Metropolis' " en *Film Quarterly*. Vol. XXVII, nº 4, 17-23, verano de 1974.
Roger Odin, *L'Analyse sémiologique des films, vers une sémio-pragmatique*, Doctorat d'Etat, París, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1982.

3. EL ANALISIS DEL RELATO COMO PRODUCCION: LA PROBLEMATICA DE LA ENUNCIACION

Emile Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation", en *Problèmes de Linguistique générale*, t. 2, París, Gallimard, 1976.
Francis Vanoye, *Récit écrit, recit filmique*, París, Cedic-Nathan, 1979.
Gérard Genette, "Discours du récit", en *Figures III*, París, Le Seuil, 1972.

Brian Henderson, "Tense, Mood and Voice in Film", *Film Quaterly* XXXVI, 4, verano de 1983, 4-17.
François Jost, "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation" en *Hors Cadre*, 2, "Cinénarrable", Presses universitaires de París-VIII, 1984.
André Gaudreault, "Narrator et narrateur", en *Iris*, nº 7, París, 1986.
Nick Browne, "Rhétorique du texte spéculaire", en *Communications 23*, París, Le Seuil, 1975.
Vance Kepley, "Spatial Articulation in the classical cinema", *Wide Angle*, vol. 5, nº 3, 1983, págs. 50-58.
Marie-Claire Ropars, "Narration et signification", en *Poétique*, nº 12, 1972, reproducido en *Le Cinéma américain*, t. 2, *op. cit.* (trad. cast.: "Narración y significado", en *Contracampo*, nº 34, págs. 7-24).
Jean-Paul Simon, "Enonciation et narration", en *Communications*, nº 38, París, Le Seuil, 1983.
Christian Metz, "L'énonciation impersonnelle ou le site du film", *Vertigo*, nº 1, págs. 13-34.
André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, París, Méridiens-Klincksieck, 1988.

5 El análisis de la imagen y el sonido

Con esta separación tan neta, en dos capítulos, entre el análisis del relato y el de la banda de imagen y de sonido, parece que queremos decir que se trata de dos enfoques distintos del film. Conviene, pues, de entrada, subrayar que esta división únicamente responde a la comodidad de la exposición. Advirtamos primero que es casi imposible analizar correctamente un relato fílmico sin hacer intervenir consideraciones relacionadas con el aspecto visual de ese relato. Esto es absolutamente evidente en lo que se refiere a los últimos puntos que acabamos de tratar (la focalización, la ocularización, el punto de vista), cuyas denominaciones ya indican suficientemente su relación con la mirada. Pero ni siquiera el más puramente "estructural" de los análisis puede evitar tener en cuenta las manifestaciones visibles de las estructuras narrativas: se puede (y, sin duda, se debe) convertir en actanciales los rostros, los vestidos y las posturas de los actores, pero también la iluminación, los ángulos de filmación e incluso los decorados y la propia puesta en escena.

A la vez, la banda de imagen difícilmente puede analizarse sola. Por supuesto, estamos de nuevo frente a la cuestión de la narratividad en el cine. En el curso de la historia del cine, numerosos films han intentado abordar esta cuestión, con la intención de escapar —totalmente o en parte— a esta "obligación" de la narratividad (pronto veremos, a propósito del trabajo sobre el encuadre, el ejemplo de *Cieloviek s kinoapparatom* [El hombre de la cámara], que es un film resueltamente antinarrativo). Es probable que en algunos casos de films excepcionalmente poco narrativos, sólo deban abordarse los procedimientos analíticos de la banda de imagen (es lo que, entre otras cosas, sugiere Dominique Noguez a lo largo de su ensayo dedicado al "cine *underground* americano"), pero nos parece que el análisis de la imagen debe referirse prácticamente siempre a cierto tipo de categoría más amplia, comparable a la *categoría* de la narratividad. En el caso —totalmente mayoritario, incluso hegemónico, en los análisis publicados— de films (aunque sea mínimamente) narrativos, está claro que la imagen siempre debe definirse también a través de la narración.

Vamos a repetir aquí lo que ya hemos afirmado a propósito del análisis textual y del análisis del film como relato: en lo que se refiere a la imagen y al sonido, no existe en absoluto ningún tipo de método universal de análisis, ni para una ni para otro. En este terreno, la actitud general del analista implica:

1) Que sabe con precisión hasta qué punto desea autonomizar la banda de imagen en su análisis (sobre todo, aunque no únicamente, en relación con el relato).

2) Que conoce las funciones generales de los parámetros visuales de un film, así como sus variaciones en el curso de una historia, y sabe, a partir de aquí, escoger un eje analítico apropiado para el film estudiado.

3) Finalmente, *llegado el caso*, que sepa incluso convocar, y transponer, ese método extrafílmico de análisis, haciéndose consciente de los límites de una transposición de este tipo. En otras palabras, de ahora en adelante no vamos a poder proporcionar ningún "truco", ninguna receta, sino que más bien vamos a citar ejemplos —buenos ejemplos— de la materialización de esta actitud.

Pero antes de exponer estos distintos ejemplos de análisis de la imagen arbitrariamente repartidos, siempre por razones de comodidad didáctica, entre el análisis del encuadre, del espacio narrativo, el análisis de la plástica y de la retórica de la imagen, nos parece útil, como hicimos a propósito del texto y del relato, explorar en algunas páginas el territorio del análisis de las artes visuales y sonoras, principalmente de la pintura y de la música.

1. EL CINE Y LA PINTURA

La comparación entre el cine, la pintura y la música es tan antigua como los primeros discursos sobre el film. No vamos a prolongar aquí este ejercicio retórico, pero esbozaremos algunos posibles nexos de unión entre el análisis de films y el análisis de obras pictóricas y musicales. Estos últimos gozan de una larga tradición, casi tan rica como la del análisis del relato literario, de manera que deben ser legítimamente capaces de actuar como disciplinas de referencia para el análisis de films. Es evidente que el análisis plástico y rítmico tiene que desempeñar un papel de primer orden en el análisis de un film experimental. Además, el modelo pictórico atraviesa toda la historia del cine, desde las primeras *Pasiones* a la estética sansulpiciana, al "nuevo realismo" contemporáneo.

> Recordemos brevemente, a título de ejemplo, las citas de David realizadas por Abel Gance en su *Napoleón* (1927); las referencias a la pintura flamenca en *La kermesse heroica*, de Jacques Feyder (1934); la fascinación que experimentaba Eisenstein por El Greco, o la de Eric Rohmer por la pintura romántica del siglo XIX, por no hablar de Godard, cuya obra parece obsesionada por ciertos pintores y ciertas cuestiones relacionadas con la representación pictórica: las citas de Renoir, Klee y Picasso ya desde *Al final de la escapada*, *El pequeño soldado* o *Pierrot el loco*, o más recientemente Goya y Rembrandt (*Pasión*).

Resulta evidentemente imposible dar cuenta de todos los modos de análisis pictóricos desarrollados en los últimos siglos. Como en muchos otros campos, el siglo XX ha tendido a considerar en su integridad un corpus cada vez más enorme, que desborda rápidamente los límites de nuestra cultura para incluir las artes de todo el mundo. Si los enfoques formales como el de Arnheim (que abordaremos un poco más adelante) son relativamente raros, hemos asistido en contraposición al florecimiento de métodos críticos, históricos y analíticos en la línea de la "iconología" de Erwin Panofsky, que combina precisamente la consideración del contexto histórico de las obras (y sobre todo de las fuentes externas —por ejemplo escritas— susceptibles de aclararlas) con el análisis formal y composicional. Una vez más debemos decir que el cine es heredero de la pintura únicamente de manera indirecta, de modo que todos estos enfoques analíticos sólo nos serán útiles por su inspiración general. (Ha existido, además, un interesante paralelismo entre el análisis de films y el de cuadros en las dos últimas décadas, incluyendo —entre otras cosas— intentos de "semiologización" del análisis pictórico que no dejaban de presentar ciertos problemas más o menos análogos a los de la significación en el cine.)

1.1. El análisis pictórico: algunos ejemplos

El análisis de obras pictóricas goza, pues, de una antigüedad mucho más considerable, sin lugar a dudas, que la del cine, atravesado por múltiples tradiciones que a veces se remontan a las reflexiones de Platón sobre la imitación artística y que no han dejado de despertar el interés de la teoría del film. No podemos desarrollar aquí una historia de las tradiciones analíticas con respecto a los cuadros, pero demostraremos el interés que pueda tener para el análisis de films. Para ello, vamos a atenernos a dos o tres ejemplos.

1.1.1. Los salones de Diderot

Los célebres "salones" de Diderot, por ejemplo, que son de hecho uno de los primeros ejemplos consumados de crítica pictórica, son también muy reveladores. De entrada, sorprende la extensión de las descripciones, y sobre todo su carácter "ficcionalizado": un cuadro da a ver un mundo imaginario (lo que nosotros llamaríamos un universo diegético), en el cual el espectador-crítico penetra, se pasea y experimenta —en cierto modo— su interior. Para nosotros, acostumbrados por al menos un siglo de incesantes revoluciones formales a la idea de que el cuadro consiste ante todo en "manchas de color conjuntadas en un cierto orden", esta adhesión que insiste en un supuesto contenido del cuadro es un poco sorprendente. Pero es precisamente en este punto donde la lección resulta interesante para el cine (para el cual la sustancial cuestión de la abstracción no resulta demasiado importante): en sus análisis, Diderot se interesa de hecho, y ante todo, por las relaciones entre el cuadro y su espectador, por la "creencia" que el cuadro suscita, por la naturaleza de la puesta en escena representativa, por los medios del efecto de lo real, es decir, por la táctica mediante la cual el cuadro puede "atraer, atrapar y vincular" mejor al espectador. A pesar del carácter obsoleto de todo un aspecto de su pensamiento (sobre la jerarquía de los distintos géneros, por ejemplo), se trata, en el fondo, de una actitud relativamente "moderna", que plantea problemas no desprovistos de pertinencia para el cine.

1.1.2. La percepción visual según Rudolph Arnheim

Pero, por otro lado, y en el campo del análisis pictórico, se destaca igualmente un trabajo reciente, de apariencia más bien formalista: el de Rudolph Arnheim sobre el encuadre y la composición pictórica (aunque no tiene nada que ver con el de Diderot). Deseoso de demostrar (o al menos de experimentar) una tesis general (el carácter esencialmente "centrado" de la pintura occidental), Arnheim examina, agrupándolas no por sujetos sino por modos de composición, obras pictóricas de épocas muy diversas. En un capítulo que trata acerca de la más o menos intensa acentuación del *centro* (geométrico) de un cuadro, reúne, en el espacio de unas pocas páginas, descripciones y reproducciones de cuadros debidos a pintores tan distintos como Franz Kline, Ingres, Bruegel, Caravaggio, Fra Angelico, Picasso, Manet, Rembrandt, etc., y trata en régimen de igualdad, por poner un ejemplo, tanto cuadros figurativos como abstractos.

> "Cuando el ojo ve por primera vez un cuadro determinado, debe enfrentarse a una situación inédita: debe orientarse, encontrar una estructura que permita al espíritu comprender el significado de ese cuadro. Si el cuadro es figurativo, la primera tarea consiste en comprender su tema, pero el tema depende de la forma, de la organización de formas y colores, la cual aparece en estado puro en las obras 'abstractas', no miméticas".

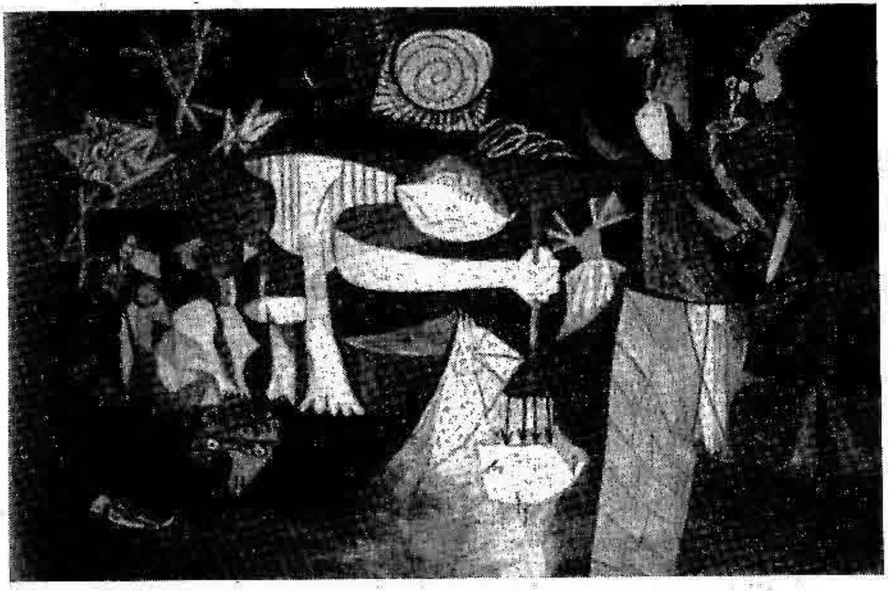
Esta brevísima cita no pretende, evidentemente, captar la sustancia del libro de Arnheim, sino señalar qué tipo de lecciones pueden extraerse para el análisis fílmico. La primera lección —a condición de que se transfiera correctamente— consistirá en esta insistencia en el nivel formal "puro". Sin duda, no es posible retomar con exactitud las nociones de centro, de medio, de composición y de equilibrio plástico, definidas a propósito de la pintura. Además, es muy raro que la comprensión del "tema" de un film plantee problemas del tipo de los que evoca Arnheim (que devienen pertinentes, por el contrario, para abordar, digamos, un cuadro alegórico como los que se pintaban en el siglo pasado para el Prix de Roma).

En contraposición, es importante antes que nada recordar que un film es *también* una obra plástica, cuyo objetivo, al menos parcialmente, es que el ojo experimente un cierto tipo de placer, y luego generalizar, en lo que se refiere a la forma fílmica, la idea de una dependencia del tema en relación a la forma. Finalmente, podemos señalar aquí, a pesar de la aparente incompatibilidad de las problemáticas, que Arnheim, como Diderot, piensa siempre en sus análisis en el espectador, se diría que en la relación "estructural" existente entre el ojo del espectador y la composición de la obra.

1.1.3. *Pesca nocturna en Antibes* (Picasso, 1939) analizado por Rudolph Arnheim

Para seguir ilustrando el interés del análisis pictórico, tomaremos un ejemplo concreto del mismo autor: un breve análisis de este cuadro.

Arnheim parte de la hipótesis de que, en un buen cuadro, el significado principal debe expresarse directamente en las "propiedades de la forma visual", por lo cual se propone seguir lo más de cerca posible aquello que está totalmente presente ante nuestros ojos, dedicándose a la realización de un detallado inventario descriptivo. Así, distingue tres zonas principales en el cuadro de Picasso: el panel vertical de la izquierda que representa la ciudad y el castillo medieval de Antibes, el medallón central de los dos pescadores en su barca, rodeada de luz y de peces, y el panel de la derecha, con las dos chicas sobre una escollera de piedra. Esta escollera, que se encuentra en primer plano, se relaciona directamente con nosotros mediante los sólidos cimientos de las paredes que se encuentren en la base del cuadro: "Después de haber sido transportados de izquierda a derecha por el cuadro, nos sentimos atrapados y retenidos por las dos jóvenes que, con



Picasso, *Pesca nocturna en Antibes* (1939).
Nueva York, Museo de Arte Moderno, Col. Simon Guggenheim.

su bicicleta y su helado, con sus cabellos al viento y sus prominentes pechos, parecen estar allí para representar a los despreocupados y estéticamente alejados espectadores". Este punto de observación sirve igualmente de separador: priva a los pescadores de una parte de la comunicación directa que podrían mantener con el observador. "Picasso presenta la escena central más como algo que se mira que como algo que está allí."

> Arnheim dedica la parte central de su estudio al análisis de la representación de los dos pescadores, situados en la escena central que es "frontal y plana como una fachada". Contrapone a los dos personajes: el de la izquierda, que se inclina hacia el agua por encima del borde, es pasivo y contemplativo a pesar de su intensa mirada, y, sin embargo, parece animado por un torbellino de formas activas ("Yace sobre su vientre, con la cabeza colgando y los pies en el aire, formando así un eje oblicuo, de modo que existe a la vez en el plano frontal y en el espacio tridimensional"); por el contrario, el que blande el arpón en plena acción, a la derecha, está representado en las orientaciones más estáticas: "Las horizontales del cuerpo y de la cabeza, repetidas por el paralelo del brazo izquierdo, así como las verticales de la pierna, del brazo derecho y del arpón, constituyen en

> conjunto una construcción estable en pórtico". Arnheim señala que "este tipo de contradicción paradójica entre la naturaleza de la acción representada y la dinámica de las formas que la representan no es nada extraño en las artes. Así, en *La Resurrección*, de Piero della Francesca, el cuerpo de Cristo que se eleva está encuadrado de frente, en una serena estructura de horizontales y verticales, mientras que los inmóviles durmientes están desparramados alrededor, dibujando diagonales extraordinariamente móviles, que se van superponiendo de manera casi irracional".

Arnheim plantea enseguida la cuestión del sentido de este procedimiento formal: "¿Con qué objetivo se aplica en *Pesca nocturna en Antibes*?" "Quizá tendríamos que recordar aquí que el cuadro data del mes de agosto de 1939, cuando la inminencia de la guerra mundial ensombrecía el horizonte. En este estallido de malos augurios, el asesino de peces pintado en el cuadro adquiere un significado especial. Contemplado desde la indiferente curiosidad de las dos jovencitas, que parecen criaturas nacidas para el placer y el lujo, la perspectiva de la masacre parece algo irreal, paralizada en su impacto por su propio alejamiento, por la incompatibilidad entre la violencia y el alegre decorado del puerto mediterráneo."

Sin lugar a dudas, una transposición inmediata del método que sigue Rudolph Arnheim debe enfrentarse al instante con una dificultad evidente: la movilidad de la imagen cinematográfica, que prohibe prácticamente cualquier tipo de análisis compositivo del encuadre fílmico (puesto que las estructuras que quedan al descubierto tras detener la imagen no "retienen" nada, en general, cuando el film empieza a desfilar por el proyector). Por eso nosotros vamos a citar como primer ejemplo un texto que supo vencer, al menos en principio, esta dificultad: se trata del análisis de *Fausto*, de F.W. Murnau, realizado por Eric Rohmer.

1.2. Fausto, *de Murnau, analizado por Eric Rohmer*

Este análisis no está exclusivamente dedicado a la consideración de los encuadres nacidos de la composición, sino que intenta proporcionar un "cuadro" teórico más general para el análisis de la puesta en escena y, de un modo más concreto, de la "organización del espacio" en el film.

Rohmer define así, de entrada, tres tipos de espacio que coexisten en el film, y que él llama respectivamente espacio *pictórico* (=la imagen cinematográfica como representación del mundo), espacio *arquitectónico* (=partes del mundo, naturales o fabricadas, provistas de una existencia objetiva) y, finalmente, espacio *fílmico* (="un espacio virtual reconstruido en su espíritu con la ayuda de elementos fragmentarios que el film le proporciona").

Esta tripartición, que no siempre resulta evidente (plantea, sobre todo, el problema de la reconstrucción de lo "arquitectónico" en el sentido que le confiere Rohmer, es decir, de lo que se denomina lo *profílmico*), tiene la ventaja de delimitar a la perfección y designar como parcial el carácter pictórico de la imagen fílmica.

En su análisis de la imagen de *Fausto* entendida como pictórica, Rohmer se abstiene inteligentemente de utilizar ningún tipo de "claves" (sean del tipo que sean, de esas que tanto fascinan a algunos y que tan pocos resultados producen). Empieza señalando que el carácter pictórico del film de Murnau procede ante todo de "su elección con respecto a subordinar la forma a la luz" (pág. 17). Así, la iluminación de *Fausto* sería más pictórica que específicamente cinematográfica, por lo que Rohmer se dedica a buscar (lo cual no es precisamente lo más convincente de su trabajo) relaciones con los pintores "tenebristas", como Rembrandt o Caravaggio. En lo que se refiere al dibujo, el analista nos dice que juega con el predominio de la *curva*, y de manera más general con una marcada dinámica interna ("en su caso, es el movimiento el que produce el dibujo"). Este aspecto del análisis es el que nos parece más digno de mención: en efecto, Rohmer, gracias a una hábil utilización de los esquemas de las líneas de fuerza en la composición (obtenidas mediante un calco realizado a partir de las imágenes del film sobre el cristal de la visionadora) establece de una manera muy interesante su hipótesis, demostrando, por ejemplo, cómo ciertas imágenes del film se basan plásticamente en un movimiento de convergencia que puede localizarse *a la vez* en la composición de las imágenes y en el movimiento (sobre todo de los personajes) que se produce [1].

Además, el libro es ejemplar en lo que se refiere al estatu que confiere a este análisis plástico de la imagen en la perspectiva de un análisis más global. Al final de su trabajo, vuelve a definir y establecer las "direcciones privilegiadas", reuniendo los resultados de su análisis en dos grupos: el de la *expansión/contracción* y el de la *atracción/repulsión*. Estas dos parejas de conceptos no sólo representan, según él, la característica formal del trabajo plástico sobre el encuadre en *Fausto*, sino que también están directamente relacionados con una puesta en escena basada en apariciones y desapariciones incesantes, así como —desde un punto de vista metafórico— con una simbólica del film estructurada a través de la gran división entre el Bien y el Mal. Aunque a veces sus conclusiones parezcan un poco forzadas en su deseo de encontrar "la" fórmula que atraviese a la vez el nivel plástico, el ficcional y el filosófico, la tarea de Rohmer resulta ejemplar en el sentido de que no limita en absoluto el análisis formal (en este caso, plástico) a un plano lleno de esquemas ni a una fría estadística, sino que, por el contrario, se arriesga a plantear —sobre un terreno *a priori* muy poco favorable— un aspecto interpretativo plenamente asumido como tal.

Pocos films pueden prestarse de una manera tan evidente como el *Fausto* de Murnau a un análisis compositivo y plástico como éste, por lo cual no nos encontraremos con demasiados trabajos que alcancen este grado de precisión hablando de problemas de este tipo.

Ya hemos encontrado esta preocupación en un analista un poco especial: Eisenstein. En su caso, el análisis fílmico (realizado casi siempre a propósito de sus propios films) se incluye en una reflexión mucho más amplia —que se refiere igualmente a la puesta en escena (sobre todo en sus cursos del V.G.I.K.) y sobre todo a la pintura (sería necesario citar aquí sus numerosas descripciones o análisis de cuadros)— y finalmente en la construcción de un sistema estético global que abarca todas las artes plásticas.

2. EL ANALISIS DE LA IMAGEN FILMICA

No vamos a recoger aquí las descripciones, ya clásicas en la teoría del cine, referentes a las relaciones entre encuadre, montaje, punto de vista y espacio narrativo. Ya hemos tratado parcialmente los problemas del punto de vista, bajo el ángulo narrativo, en el capítulo precedente. Ahora nos dedicaremos a insistir en los análisis más directamente centrados en los parámetros visuales, relativamente independizados de su función narrativa (y no vamos a hablar más sobre la *relatividad* de esta independencia). Trataremos, por este orden, 1) del análisis del encuadre y del punto de vista; 2) más brevemente, del montaje; 3) del espacio narrativo; 4) de la "figuratividad" de la imagen fílmica.

---

[1] Véase más arriba, pág. 88.

2.1. El encuadre y el punto de vista: Cieloviek s kinoapparatom *[El hombre de la cámara]*

Comencemos subrayando una evidencia: *a la vez* que un significante del punto de vista de los personajes —algo que ya hemos estudiado en el capítulo 4, apartado 3.3—, un encuadre determinado es también un significante del punto de vista de la instancia narrativa y de la enunciación. Por ejemplo, las vistas de los hermanos Lumière, aunque muy breves (50 segundos) y compuestas de un solo plano, representan una posición de la cámara y, paralelamente, el punto de vista de un observador.

> Un estudio de Marshall Deutelbaum aborda estas breves cintas de los Lumière según dos direcciones distintas: una consiste en evidenciar una cierta estructura de la acción ininterrumpida que se presenta, mientras que la otra examina la inscripción espacial de esta acción.
>
> En esta segunda perspectiva, el autor examina de manera muy concreta las elecciones de encuadres que realizan los Lumière (y sus operadores), en tanto elecciones de un punto de vista sobre un acontecimiento puesto en escena, así como de una distancia en relación a ese acontecimiento.

Es su análisis del film de Dziga Vertov, Jacques Aumont demuestra que la utilización del encuadre en el film como manifestación de un punto de vista supone que éste no puede atribuirse a ningún personaje más que al —relativamente abstracto— del "hombre de la cámara"[2], y recuerda la desconfianza infinidad de veces demostrada en sus escritos teóricos por el propio Dziga Vertov en lo referente a la visión espontánea (para Vertov, jamás se ve otra cosa que aquello que ya se ha visto), desconfianza que corre paralela a una insistencia verdaderamente obsesiva en la visión como medio fundamental de aprehensión y conocimiento del mundo. Estudiar la imagen de los films de Vertov puede, sin embargo, parecer paradójico en la medida en que él mismo insiste en la función esencial del principio del montaje, ya que antes que nada era montador, y en que raramente abordó en sus textos la cuestión del encuadre. Todo ello no impide que *Cieloviek s kinoapparatom* se caracterice sobre todo por un tratamiento muy particular del encuadre y por sus deliberadas y sutiles composiciones. Las imágenes del film están compuestas con total meticulosidad, y esta característica está relacionada con el estatuto mismo del film, defendido por su autor como film-manifiesto, film "teórico".

Aumont define luego las imágenes vertovianas mediante una serie de características específicas. Se trata de imágenes que son, antes que nada, *vistas* en el sentido primigenio de la palabra, que suponen en sí mismas un punto de vista, es decir, un punto en el que se sitúa la cámara: "En una cinematografía sin escenografía ni puesta en escena, toda la labor del rodaje se concentra en ese movimiento en el que se determina el punto de vista relativo al acontecimiento". Este punto de vista se concibe entonces como algo radicalmente heterogéneo con respecto a la representación y a la función narrativa.

La búsqueda que realiza Vertov de otra relación representativa (=no teatral) se expresa mediante un aumento de las imágenes centradas.

> Con el fin de demostrar esta hipótesis, Aumont compara la célebre *La llegada del tren* con el no menos célebre plano de Vertov que encuadra a un operador apostado en los raíles del tren. En el caso de los Lumière, la cámara está exactamente situada para *aprehender* el acontecimiento en su totalidad: "Cómodamente instalada en su refugio, la cámara deja que el tren se vaya acercando, al mismo tiempo que ocupa una posición privilegiada en relación a los movimientos que se desarrollan en el andén; en lo que se refiere a los figurantes, se agrupan, más o menos espontáneamente, según esa posición de la cámara, a cuyo poder se someten por completo. (...) Cuando el hombre de la cámara filma un tren, su situación es totalmente distinta: entre los raíles, posición de riesgo máximo, pero también posición "directamente" relacionada con el objeto filmado: el hombre de la cámara no *falsea* nada".

Luego, Aumont relaciona esta manera de tratar la profundidad con otras dos características: la frontalidad del encuadre y la distancia de la cámara con respecto a la acción filmada.

---

[2] Véanse las referencias al final del capítulo.

Destaca también los innumerables retratos de rostros que pueden encontrarse en el film, la frontalidad de la filmación de los objetos (máquinas de escribir, maniquíes, automóviles, autómatas o vasos de cristal), la abundante utilización de superficies y colores lisos que amplían abiertamente la superficie del encuadre (los carteles, las fachadas del café y de los almacenes), el gusto por los violentos escorzos visuales (la chimenea de la fábrica en gran contrapicado, produciendo un efecto de perspectiva que no respeta en absoluto la tradición pictórica).

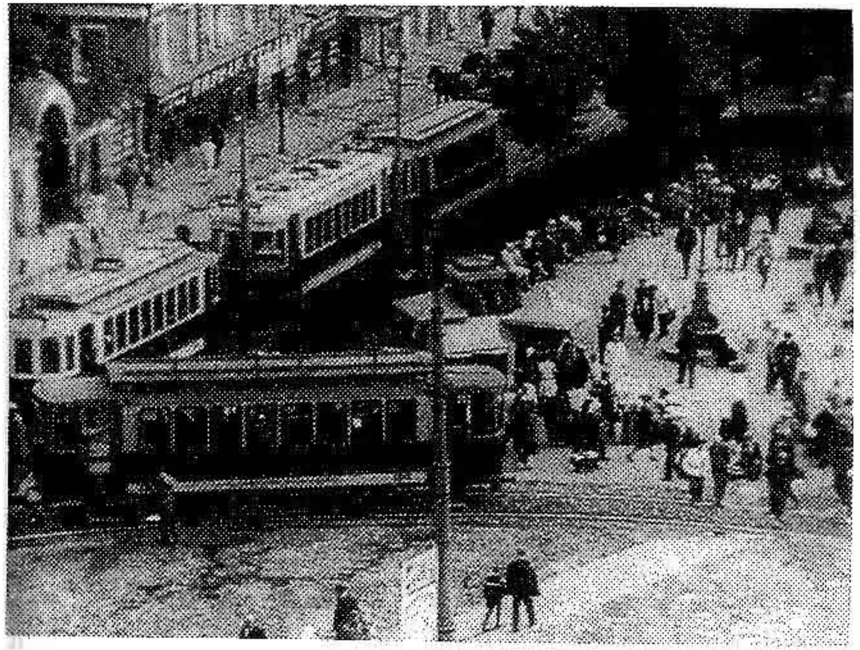
La distancia más frecuente es la del plano próximo, utilizada cuando se trata de mostrar a los trabajadores: "Ni demasiado lejos, ni demasiado cerca, la distancia exacta que permite asegurar, y traducir en imágenes, la coparticipación del trabajador y del 'Kinok', ese otro trabajador por la misma causa socialista". A la inversa, los burgueses en sus calesas están filmados de manera que pueda visualizarse la radical separación entre el operador y los temas filmados. En este caso, la ostensiva puesta en escena del rodaje otorga a todo esto la apariencia de una *captura*, de una trampa.

Este análisis de las imágenes de *Cieloviek s kinoapparatom*, del que sólo hemos resumido la primera parte, es sin duda un análisis fílmico y, a la vez, un análisis de los parámetros constitutivos de la *imagen* de este film. Para conseguir esto, el autor privilegia, en el cuerpo del film, independientemente de la lógica del desarrollo fílmico, una serie de planos que intentan dar cuenta de la totalidad del sistema visual del film. Los rasgos más característicos del encuadre y del punto de vista provocan una reflexión sobre la percepción visual: las relaciones semánticas entre los planos sólo existen en su coincidencia con las relaciones visuales:

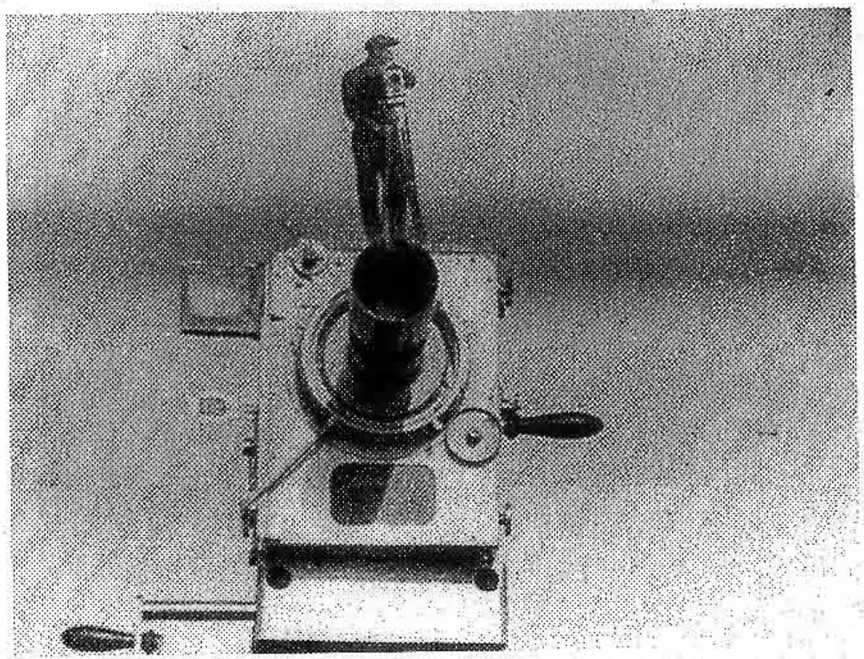
> "El plano del tranvía cortado en dos, si únicamente se relaciona con la filmación del divorcio, sólo supondrá un 'raccord' en el nivel semántico. Relacionado con los demás planos de tranvías que transforma y trabaja visualmente, se abre sobre el resto del film, probablemente en términos de sentido, pero también en términos *visuales* e incluso *plásticos*."

Lo cierto es que este análisis sólo es un análisis de la imagen, y no tiene nada ni de análisis textual ni de análisis del relato.

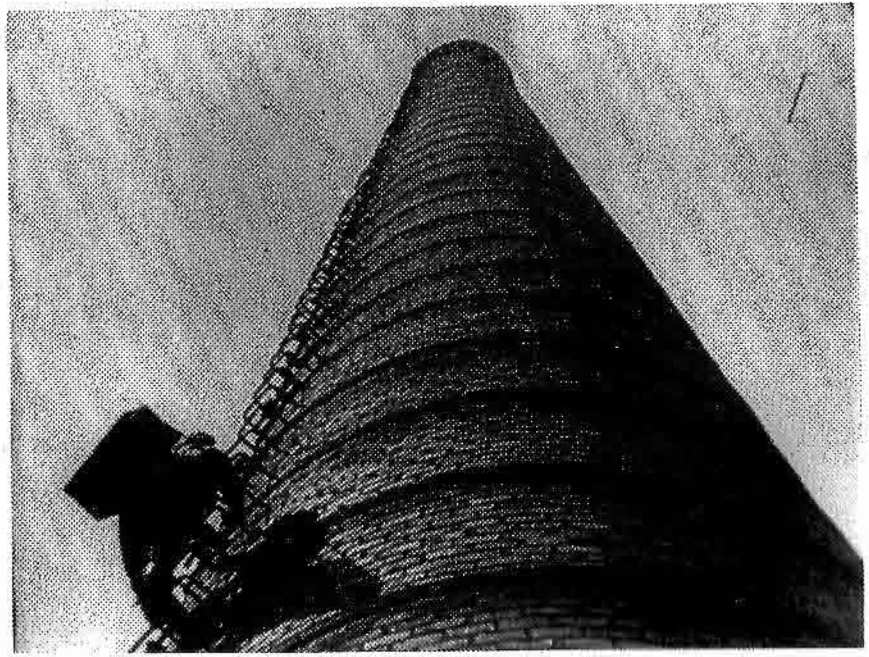
Al mismo tiempo, en muchos análisis de detalle de su libro



Cieloviek s kinoapparatom [El hombre de la cámara] (1929), de Dziga Vertov



Cieloviek s kinoapparatom [El hombre de la cámara] (1929),
de Dziga Vertov



Cieloviek s kinoapparatom [El hombre de la cámara] (1929),
de Dziga Vertov

sobre Dreyer, David Bordwell insiste en numerosas ocasiones, como ya hemos señalado, en los casos de "trabajo" autónomo de la cámara con respecto al relato, es decir, casos en los cuales el punto de vista adoptado por la cámara, y sus variaciones (sobre todo en los llamados "movimientos de cámara"), son más o menos independientes de la posición de los personajes.

> En un análisis muy riguroso de *La bruja vampiro* y *La pasión de Juana de Arco*, Bordwell descubre numerosos casos, minuciosamente descritos (e ilustrados con bellísimos fotogramas, todo hay que decirlo), en los que la cámara ocupa una posición, eventualmente móvil, que viene determinada antes que nada por una lógica espacial y no por una lógica narrativa, aquí abriendo una perspectiva, allá —por el contrario— prefiriendo mostrar el espacio a través de toda una serie de filigranas ópticas, puertas, cortinas, etc. Bordwell muestra además muy bien que este tratamiento del punto de vista está relacionado con el del espacio fueracampo y con la amenaza potencial que representa constantemente en este film de terror. Así, "el tiempo y el espacio narrativos no tienen nada que ver con el tiempo y el espacio de la cámara. En lo que se refiere a la lógica causal del relato, la cámara se limita a registrar sólo algunos de sus efectos: el pánico, las sombras de muerte. (...) Y en cuanto al espacio de la historia, el encuadre extrae su propio 'guión', a veces muy alejado de la dominante dramática" (pág. 105).

2.2. *El análisis de la imagen y el montaje: la relación campo/fueracampo*

Además del encuadre y la proximidad de la cámara, el análisis puede tomar como objeto la relación entre los planos, es decir, el montaje. En este aspecto también debemos decirle al lector que acuda al capítulo de *Estética del cine* dedicado a la cuestión del montaje (el capítulo 2). Por nuestra parte, nos limitaremos a exponer el ejemplo de un análisis fílmico centrado principalmente en la función del montaje en la producción de sentido. Y en un problema de este tipo, resulta casi imposible olvidarse de Eisenstein.

2.2.1. El montaje en *Octubre*, de Eisenstein

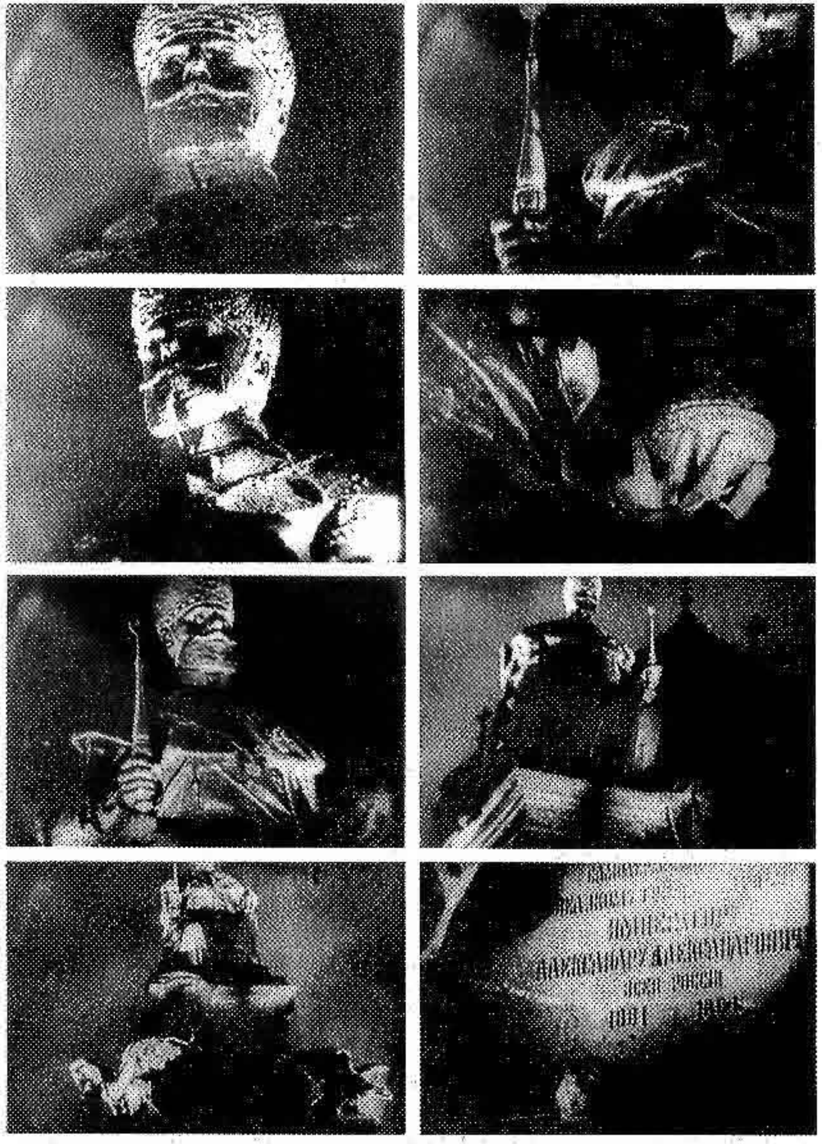
A nuestro entender, el ejemplo más revelador es el análisis del prólogo de *Octubre* realizado por Marie-Claire Ropars (seguido de un segundo texto de Pierre Sorlin sobre la misma secuencia)[3]. En "L'ouverture d'Octubre ou les conditions théoriques de la révolution", Marie-Claire Ropars analiza los 69 primeros planos del film, que constituyen una especie de prólogo dedicado a la caída de una estatua del zar Alejandro III. Sin duda, el análisis no puede escapar del todo al comentario de la acción representada, es decir, al aspecto parcialmente narrativo de este prólogo (unos manifestantes derriban la estatua de un zar), pero acaba privilegiando radicalmente una serie de características formales de los planos: tamaño, eje, iluminación, profundidad de campo, longitud, fijeza o movilidad, "tipo" de representación ("realista" o abiertamente alegórica).

Estas características formales se analizan sistemáticamente en el trabajo de transformaciones que se opera de un plano a otro: transformación, evolución, continuidad y discontinuidad, falsos *raccords*, vuelta atrás... Estas operaciones constituyen, propiamente hablando, el trabajo de montaje de la secuencia, puesto que el conjunto de esos 69 planos sólo dura 2 minutos y 9 segundos, y además el más largo de ellos alcanza únicamente 7 segundos y 83 centésimas. (Ciertos planos presentan muy pocas imágenes — 0'16 por segundo en el caso del plano 66— y son casi imperceptibles: de ahí la necesidad de abordarlos en la continuidad del montaje.)

> Marie-Claire Ropars, en función de la lógica de las acciones representadas y sobre todo de las continuidades formales, distingue siete subdivisiones, desde la "construcción" de la estatua (mediante el montaje) que se produce en los nueve primeros planos, hasta su brevísima destrucción en tres planos. A la vez, subraya las contradicciones que presentan las transiciones entre segmentos: paso de una iluminación nocturna artificial a una iluminación diurna cuando aparecen los manifestantes en las escaleras, discontinuidad de los lugares (la estatua, las escaleras, la plaza de las cúpulas, el frente, el espacio de las hoces). Pero lo que más le interesa es la evolución de la representación de la acción que ejerce la multitud sobre la estatua: ascensión de los pies a la cabeza, desaparición de los personajes en el momento en que se tienden las cuerdas, aparición arbitraria y violenta de los planos de fusiles, culatas elevadas en el aire, y del bosque de hoces, desaparición de los figurantes después del rótulo central y contraste entre una cierta continuidad de las acciones y de los

---

[3] Las referencias se proporcionan al final del capítulo.



Ocho planos del principio de *Octubre* (1927), de S. M. Eisenstein.

gestos, una iluminación nocturna parecida a la de los primeros planos y una iluminación diurna que permite inscribir la estatua en un contexto parcialmente diegético, falsos *raccords* durante la caída de las partes del cuerpo de la estatua, etc.

Este minucioso análisis del montaje (tan sistemático como extenso), que tan bruscamente hemos resumido aquí, permite a la autora establecer una argumentación teórica que integra y explica todas estas observaciones: ésta opone dos tipos de representación (relacionadas con dos funciones del montaje), una de ellas llamada "discursiva" y basada en la iluminación artificial, la discontinuidad y la ausencia de sujeción referencial; y la otra "diegética", basada en una cierta continuidad de las acciones y de los gestos, una iluminación diurna, una cierta profundidad de campo, la presencia de los personajes... Al principio, la estatua triunfa en el espacio alegórico nocturno, pero al final del segmento cae, en falso *raccord*, en medio de un contexto completamente distinto, diurno, rodeado por las siluetas de las cúpulas en profundidad de campo. Según Marie-Claire Ropars, la acción del montaje alternado y de los planos de hoces y de fusiles provoca esta caída por la inversión del modo representativo de los dos campos en litigio, mientras la multitud permanece inmóvil y encerrada en el espacio diegético diurno.

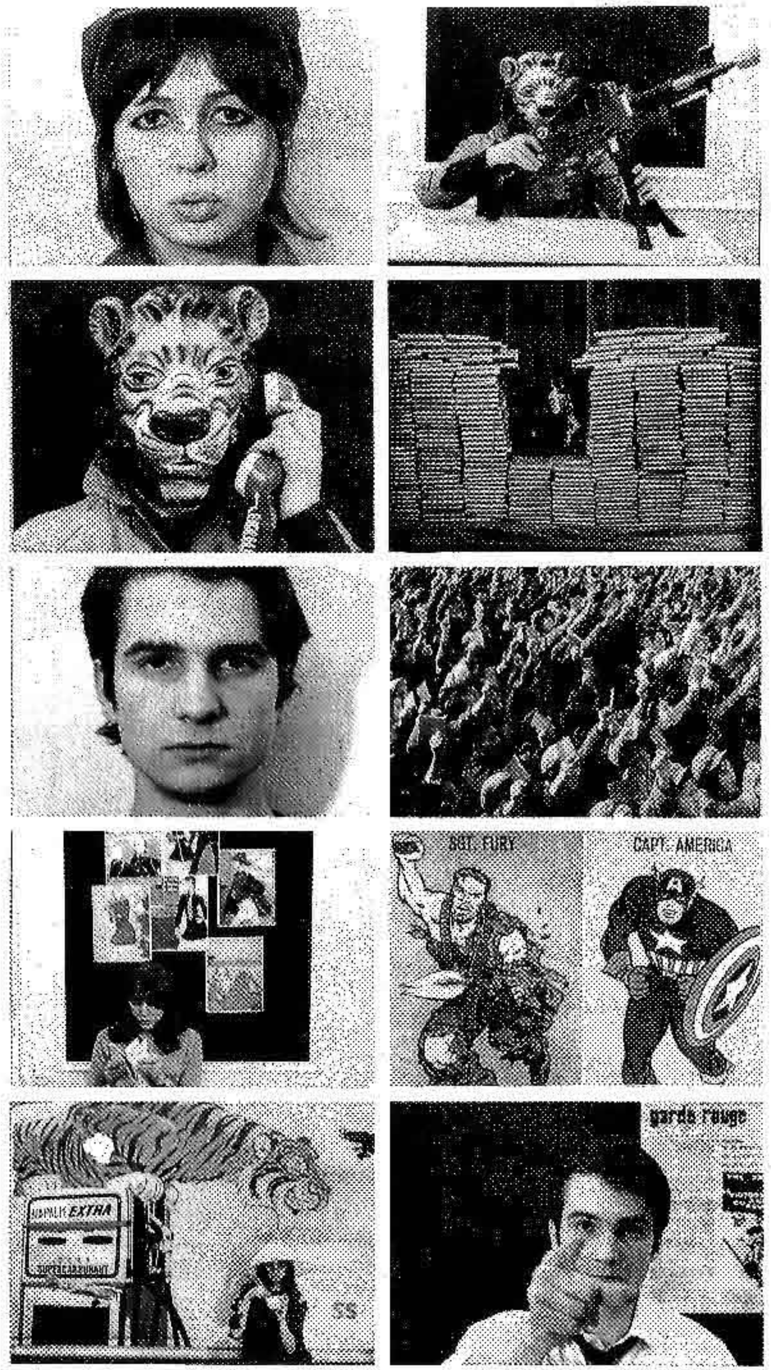
El segundo ejemplo que vamos a comentar se centra en el análisis de las relaciones campo/contracampo que se establecen en el interior de una secuencia, relaciones que, evidentemente, son producto del montaje. Se trata del estudio de un fragmento de *La Chinoise* realizado por Jacques Aumont [4].

2.2.2. El montaje y el fueracampo en *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard

Estas notas sobre un fragmento de *La Chinoise* (1967) (72 planos, 8 minutos y 14 segundos) pretenden estudiar el trabajo de reescritura del cine clásico al que se dedicó Jean-Luc Godard mediante una serie de procedimientos de bloqueo del sistema representativo de la transparencia fílmica. Se trata de un fragmento que muestra alternativamente planos de Guillaume (Jean-Pierre Léaud) pronunciando una conferencia política y una serie muy heterogénea de otro tipo de planos: otros personajes de la

---

[4] Las referencias se proporcionan al final del capítulo.



Fueracampo, contracampo y "otrocampo" en *La chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard.

misma escena, los mismos y otros (por ejemplo Serge) que no pertenecen a la misma escena, y numerosos planos de dibujos y fotografías.

No hay ningún plano general que encuadre a todos los personajes, lo cual, sin embargo, no impide que el espectador localice de manera empírica relaciones espaciales parcialmente lógicas (un referente textual global). No obstante, este espacio referencial se utiliza como soporte diegético de muchas ficciones relativamente autónomas (el personaje del tigre de papel, Serge escribiendo un *slogan* con tiza...). Aumont caracteriza el montaje godardiano mediante una estrategia de la duplicidad: "Recuperación y refuerzo de la construcción de un espacio de tipo escénico, por un lado, y producción de un equívoco, de una incertidumbre en lo referente al estatuto de ciertos planos en relación a ese espacio, por otro". Esta duplicidad se manifiesta en un tipo de representación sistemática que consiste en situar una figura ante un fondo mediante la imbricación de dos "planos" discretos y señalizados como tales, señalización reforzada por la opción plástica (grandes superficies planas, paralelas a la superficie de la imagen, formas geométricas simples, colores saturados...) y la muy poco clásica frecuencia de las tomas frontales. De todo ello se desprende un intenso efecto de homogeneidad icónica, de mono-tonía representativa. Este sistema logra que los planos de los "personajes" pierdan un poco de su valor escénico, reforzando así la similitud entre estos últimos y los diversos insertos de grafismos o fotografías que invaden el fragmento. Un factor de unificación reagrupa finalmente todos los planos del fragmento bajo la bandera de lo liso y lo frontal, bloqueando así el proceso de denotación espacial constitutivo de la "escena" del cine clásico.

El análisis desarrolla estas observaciones globales mediante un estudio detallado de las relaciones entre el fueracampo, el contracampo y el "otrocampo" (el del espectador) en una serie de encadenamientos de planos, y se basa en la primera serie, que representa a Guillaume, de pie detrás de su mesa, y a otros personajes: Serge (Lex de Bruijn), Véronique (Anne Wiazemsky) e Yvonne (Juliette Berto), para volver a Guillaume, esta vez sentado. Entre cada uno de los planos, las direcciones de la mirada forman una serie regularmente alternante: cada cambio de plano implica un "cruce", *en la imagen*, de estas direcciones. Esta configuración refleja parcialmente la figu-

> ra clásica de los *raccords* del tipo "el que mira / el que es visto". Ahora bien, como señala Aumont, este encadenamiento, de hecho, aunque produce un sentido "normal" (las relaciones mutuas de los personajes), no deja de efectuarse sin una cierta "molestia". Todo ello presenta ciertas características:
>
> —este encadenamiento de una serie de *raccords* de mirada no posee el mismo valor asertivo que el clásico campo/contracampo. La cámara no gira sobre su eje de un plano a otro, sino que parece deslizarse: su punto de vista es siempre exterior al círculo de los personajes;
>
> —la cámara parece desplazarse paralelamente a una línea imaginaria que establecería relaciones entre los personajes, impresión reforzada por la abierta frontalidad de la filmación: "Los personajes marcan sucesivamente, de manera muy acentuada, los bordes laterales del encuadre, es decir, lo que en términos escénicos se llama el fueracampo lateral. Así, amplían el espacio escénico e insisten sobre la frontalidad de cada plano tomado en sí mismo y aisladamente".

No vamos a prolongar más esta reseña del análisis de *La Chinoise*, que luego se dedica a ampliar estas primeras observaciones con otras que hablan acerca de series posteriores de planos, inscribiéndolos en una reflexión más teórica sobre la relación entre diégesis y "cinescritura" en el sentido eisensteiniano del término. Su interés radica en abordar el estudio de una alternancia en modo alguno clásica que desnaturaliza la función habitual del fueracampo: la primera serie sobre Guillaume (Léaud) funciona según el modelo canónico del modo institucional de una realidad, pero la segunda no presenta ninguna realidad escénica, puesto que juega con la repetición de un mismo proceso de metaforización de la escena política, localizable en el conjunto del film.

También este análisis tenía por objeto la construcción de un espacio escénico, independientemente de cualquier tipo de referencia narrativa.

2.3. *El espacio narrativo:* La regla del juego, *de Jean Renoir*

En un texto publicado poco después el mismo autor intentó delimitar el sistema de representación establecido por Renoir en los primeros minutos de *La regla del juego* (1939). El propio título del estudio, "L'espace et la matière", apuesta por un análisis no narratológico y se interesa particularmente por los valores plásticos e icónicos de la obra escogida.

> Ya hace tiempo que, no sólo la teoría del cine, sino también esa teoría aplicada que es el análisis, han reconocido la consustancialidad del montaje y el espacio fílmico. En su primer libro, que tanto hizo en favor de la popularización de la teoría cinematográfica, Noël Burch* empezaba su disertación examinando "cómo se articula el espacio-tiempo". Más adelante, y de una manera más abiertametne relacionada con el análisis fílmico, hay que citar sobre todo el importante artículo de Stephen Heath significativamente titulado "Narrative Space" (El espacio narrativo). Partiendo de una observación del cineasta Michael Snow, "los acontecimientos *tienen lugar*" (en inglés, *events take place*, lo cual insiste más aún sobre la apropiación del lugar por parte del acontecimiento, de la narración), Heath demuestra que el espacio, en el cine narrativo clásico, se construye mediante una serie de implicaciones del espectador (a través del juego de puntos de vista y de miradas), y que la narración fílmica se construye *sobre* esta implicación. El artículo se abre y se cierra con dos ejemplos analíticos: el primero, a partir de una secuencia de *Sospecha* (Hitchcock, 1941), en el que una vez más se pone en evidencia la importancia de la estrategia de la mirada en el film clásico (pero también las incesantes desviaciones que atraviesan el film en relación a una supuesta norma) y el segundo, sobre un fragmento de *Koshishei* (La ejecución), en el que Heath aborda, esta vez, la distancia sistemática adoptada frente a esas convenciones clásicas, así como la ausencia del héroe y de su mirada allí donde, por lógica, deberían estar.
>
> Lo que acaba sugiriendo el artículo de Heath es que el cine narrativo intenta transformar el *espacio* (más o menos indiferenciado, simple resultado de las propiedades miméticas básicas del aparato fílmico) en *lugar*, es decir, un espacio vectorizado, estructurado, organizado según la ficción que se desarrolla y enmascarado afectivamente por parte del espectador de manera diferenciada, cambiando indefinidamente a cada instante. Este constante entrelazamiento de las miradas de la cámara, de los personajes y del narrador, definiría, en suma, y siempre según el autor, la verdadera fórmula básica del cine narrativo.

Aumont se propone abordar el sistema de representación fílmica de Renoir tomando como punto de partida el nivel de la figuración (el de los efectos de realidad), el de la representación propiamente dicha y el lugar asignado al espectador mediante un dispositivo fílmico de comunicación relacionado con los dos primeros niveles (figuración/representación).

---

* Se refiere a *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, ^{3}1979. [T.]

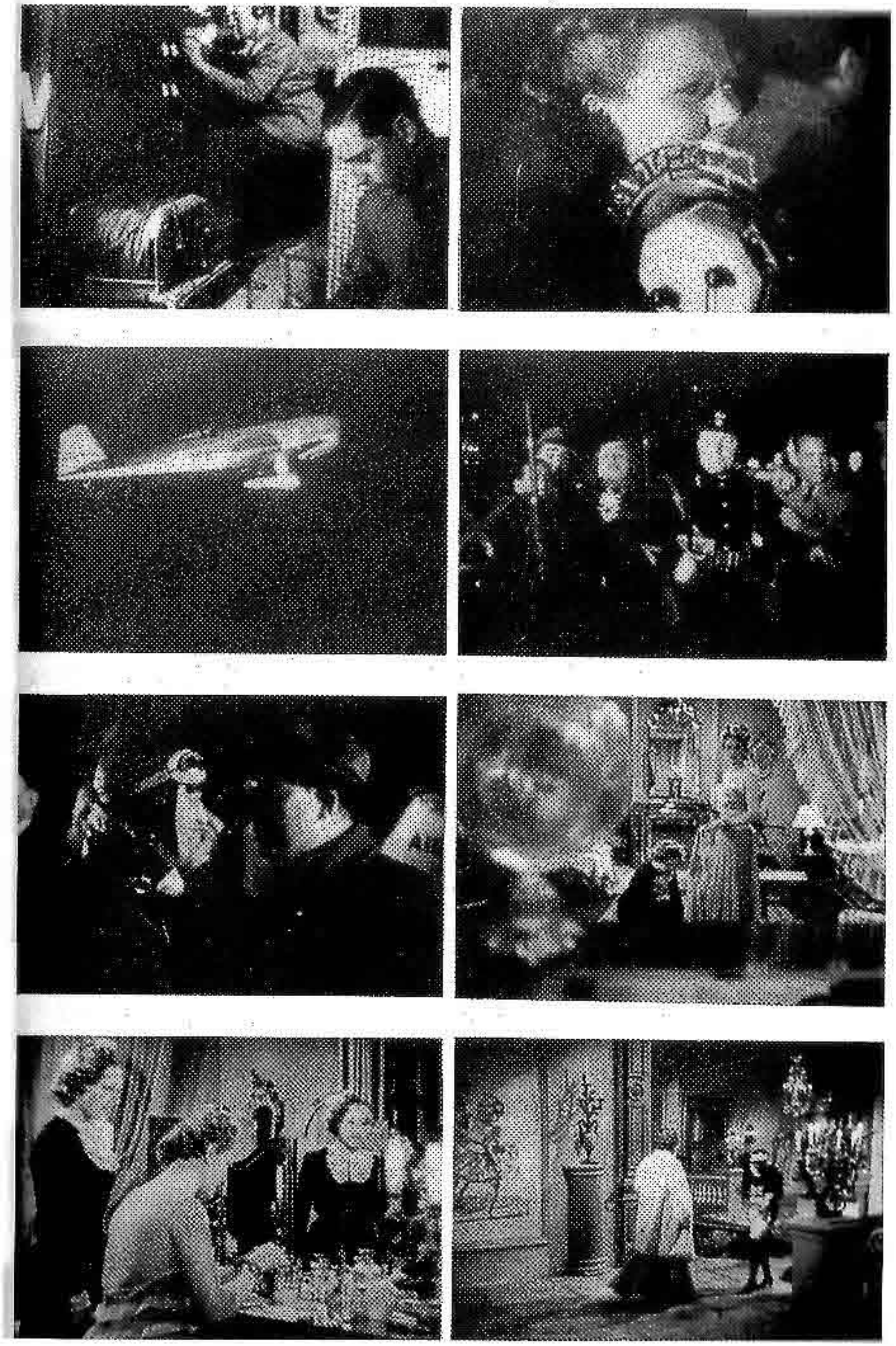
> Aumont toma la pareja "figuración/representación" en el sentido que le han proporcionado Jean-Lous Schéfer, Louis Marin y —a propósito del cine— Jean-Pierre Oudart. Desde este punto de vista, la figuración se considera como el producto de códigos pictóricos específicos (en particular los de la analogía figurativa) que producen un efecto de realidad, mientras que la representación convierte esta figuración en ficción y el paso figuración-representación aparece gracias a la inscripción del lugar del sujeto-espectador en el cuadro, provocando como consecuencia subjetiva la producción de un "efecto de realidad" (certificado de existencia de unas figuras cuyo referente se supone anclado en lo real). (Véase *Estética del cine*, pág. 148.)

El principio de *La regla del juego*, situado clásicamente entre dos fundidos, comprende cuatro fragmentos sucesivos: el aeropuerto, el apartamento de La Cheyniest, la velada en casa de madame de Marrast y la discusión Robert-Geneviève, a la mañana siguiente, en el mismo apartamento (34 planos en total).

Así, pues, tras la calurosa acogida dispensada a André Jurieux en el aeropuerto de Bourget y "el inverosímil plano-*travelling* que abre el primer plano y el film en su conjunto (y que, ya de entrada, arrastra al espectador, dejándolo colgado de un hilo, el del micrófono y el del relato)", el film nos introduce, con bastante brutalidad, en el apartamento de La Cheyniest.

El primer plano de interiores del film descubre rápidamente un espacio en profundidad, un espacio cuya perspectiva se apoya, como ocurre en la pintura clásica, sobre toda una red de ardides visuales (véase la reproducción del plano 7): sobre todo el pie de la lámpara a la izquierda y la cortina a la derecha, que en modo alguno resultan indiferentes puesto que provocan suntuosos efectos de realidad. Jamás el marco del encuadre se ha parecido tanto a una "ventana abierta al mundo", según el concepto de Alberti: todo ocurre como si la cámara, en el curso de esos planos de descubrimiento de la casa, se encontrara detrás de una de las paredes de la habitación que de repente se hubiera convertido en invisible o transparente. Nosotros observamos a través de un cristal, mientras Christine, y después Lisette, evitan el encuentro con nuestra mirada. El espacio se nos aparece aquí como algo unitario, penetrable, extensible.

Principio de *La regla del juego* (1939), de Jean Renoir



El espacio es *unitario*, puesto que su construcción despliega, sin ningún tipo de ostentación, todas las "costuras" de la realidad. La transparencia, negada discretamente por una especie de "exhibicionismo" del encuadre y, sin embargo, asegurada en su esencia por un juego de incesantes reencuadres en el interior de los propios planos, por la ordenada —en su diversidad— exuberancia del trabajo con los *raccords* (movimientos, gestos, miradas) y, en fin, por la repetición, en los diferentes planos, de todo un sistema de formas recurrentes:

— es, no obstante, *penetrable*, como demuestra, no sin coquetería, el conjunto de planos que filman a Christine en su tocador, o como confirma la amplitud, la variedad y la flexibilidad de los movimientos de cámara que acompañan los incesantes desplazamientos de los personajes;

— es *extensible* porque está basada en el juego combinado y subrayado de la perspectiva y la profundidad de campo, así como de la multiplicación de sutilezas visuales, puertas de pasillos, espejos... Más tarde, durante la fiesta en el castillo, todo esto alcanzará un grado sistemático: el espacio no dejará de ampliarse frenéticamente.

El espacio de la siguiente escena, en casa de Geneviève, es más evidentemente unitario desde el momento en que se inscribe en un plano secuencia. Pero esta vez no se trata de penetrar en el espacio, ni siquiera de ampliarlo. Desplazándose mediante movimientos de cámara que parecen girar sobre bisagras, el plano se descompone, se escancia, se encadena a sí mismo sin que jamás podamos atravesar la "rampa" invisible que nos separa de los personajes.

Reforzado por el hecho de que no se puede atravesar, así como por la circunstancia de que las miradas lo evitan por completo, el cuarto lado de la caja escénica nunca ha estado tan presente como aquí. Teatro un poco especial, pero teatro al fin y al cabo: la cámara se desliza como podría deslizarse por un decorado, lógicamente en beneficio de la ficción, puesto que estamos en el espacio de la mentira y del espectáculo de la sociedad mundana.

Un breve fundido encadenado y el personaje de Geneviève nos conducen a la escena que transcurre "a la mañana siguiente": desdoblamiento de la relación y precaución retórica que no está exenta de duplicidad, puesto que a la vez ese "mismo" lugar resulta irreconocible. El fondo de la escena se ha abierto a una vista del Trocadero, la mesa de *bridge* ya no está allí y, sobre todo, el elemento que dividía el salón en dos ha desaparecido como por encanto: como únicos puntos de referencia quedan, mudos y casi invisibles, los dos budas. Y esta vez, el espacio aparece tratado a través de una escritura estrictamente cinematográfica, enlazando rígidamente una implacable serie de campos/contracampos (con una ampliación paralela del encuadre) enmarcada entre dos planos situacionales.

El espacio resulta muy transitable: entramos en él con la cámara, pero en la posición del tercero excluido que implica la sutura; y luego quedamos atrapados en el juego de la escritura cinematográfica, desplegada aquí bajo las formas de la más intensa y codificada de las figuras del *raccord*. En el fondo se trata de un buen ejemplo de la transformación más simple y más canónica que el cine puede operar sobre la escena teatral: un buen y clásico ejemplo de la *escena* fílmica.

Con estos tres fragmentos sucesivos, hemos establecido ya tres variantes, tres muestras de un mismo sistema de representación, aquel que se basa en la afirmación de un espacio referencial que se debe percibir como real, a través de una construcción abstracta, convencional, fundada en un doble conjunto de procedimientos: los de la profundidad y los del *raccord* y la sutura. Con respecto a esta gran unidad de principio, la individualización de cada momento, de cada escena, no es más que un asunto de grado: el espacio es más o menos penetrable, más o menos isótropo, más o menos continuo. Pero las diferencias no se anulan: el espacio "mundano" del espectáculo y la mentira, el apartamento de Geneviève, se opone intensamente, así, al espacio íntimo donde se representa la verdad, en casa de Christine. Y sin embargo, existe un deseo único de asegurar una denotación espacial coherente y clara.

El análisis aborda luego el sistema representativo de la obra en sus primeros planos (en el aeropuerto de Bourget) para subrayar la diferencia, puesto que ahora se trata de jirones de espacio yuxtapuestos. Aumont demuestra que esta "deshilachadura" del espacio representado va acompañada de un discurso sobre el "color", con la densidad del negro que agujerean los violentos *flashes* de los fotógrafos, de los que emerge furtivamente —en dos ocasiones— el fantasma lechoso del avión Caudron; sobre la luz, con los reflejos danzantes del inquietante micro de Lise Elina, de sus cabellos, de los fusiles de los guardias, sobre la textura misma de la imagen: los movimientos de la multitud, tratada como una masa amorfa, bultos grisáceos, manchas a las que no se les deja tiempo de convertirse en figuras, como si el espacio fílmico sólo atendiera a sus partes luminosas.

2.4. *Plástica y retórica de la imagen: el* cache *y el iris en* Nosferatu, el vampiro

Los análisis precedentes no estaban ni mucho menos, exentos de consideraciones plásticas. Nuestra arbitraria presentación en análisis del encuadre, del montaje y del espacio narrativo sólo respondía a objetivos didácticos, puesto que las fronteras entre estos análisis son a menudo frágiles, como ya hemos dicho. Ahora vamos a abordar un análisis de la iconicidad del film a través de sus repercusiones plásticas, retóricas y más ampliamente culturales. Y para ello nos basaremos en un ensayo dedicado a *Nosferatu, el vampiro*, de F. W. Murnau (1922), realizado por Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat.

El libro de Bouvier y Leutrat, publicado en 1981, es uno de los análisis fílmicos más ricos y más densos aparecidos jamás en Francia. Se compone de dos partes diferentes: la primera analiza el film global y sintéticamente en 8 capítulos, mientras que la segunda incluye una exhaustiva documentación histórica y una serie completa de fotogramas.

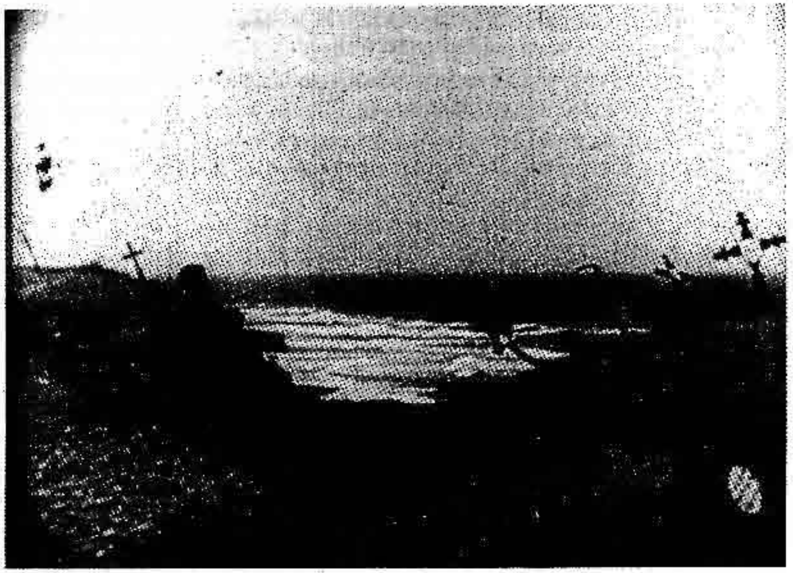
El método que sigue se inscribe en la herencia de la iconología panofskiana: todos los elementos del film se diseccionan y exploran mediante numerosas referencias culturales basadas en los valores metafísicos y plásticos del romanticismo alemán. El modo expositivo, muy poco didáctico, ha obstaculizado sin duda la influencia que este inteligente ensayo hubiera debido ejercer tras su publicación. El estilo de los autores es, a veces, bastante difícil, aunque nosotros hemos decidido respetarlo para no falsear su personalidad. Lo hemos incluido en este capítulo 5 como representante de los análisis de la imagen porque sus perspectivas no son ni textuales ni narratológicas, pero volveremos sobre él en el capítulo 7 (sobre el análisis y la historia del cine).

Los dos autores se dedican sobre todo a descubrir, en la totalidad del film, las utilizaciones de la superfice del encuadre destinadas a producir efectos de terror (relacionados con la utilización de la técnica del iris), efectos de subrayado (los fondos luminosos "inmotivados"), efectos metafóricos (recurrencia de ciertos motivos gráficos o geométricos) y efectos emocionales (utilización de lo oblicuo, etc.). Vamos a destacar algunos ejemplos que, por supuesto, no pretenden suplantar a la totalidad del análisis.

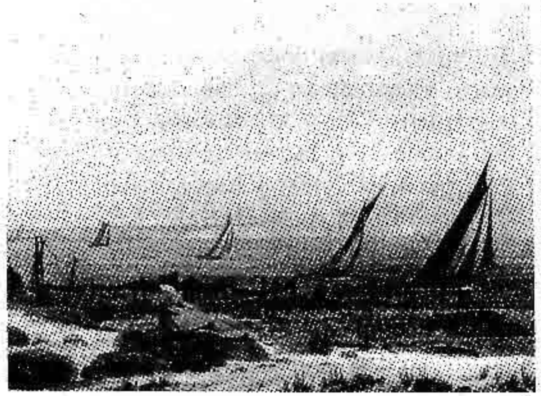
Al principio del capítulo 2, Bouvier-Leutrat comparan el célebre plano de Ellen, vestida de negro y sentada en un banco, cerca de un cementerio al borde del mar (plano 325: véase el fotograma que reproducimos aquí), con dos cuadros no menos célebres de Caspar-David Friedrich, *Mujer al borde del mar* y *Cementerio de convento*. Y afirman:

"En las telas de este pintor, las imágenes del mar, los acantilados, los colores fríos y la propia luz o el encuadre, acaban subvirtiendo la autonomía del sujeto que mira, potencian la expresión para que se impongan las aporías de la distancia".

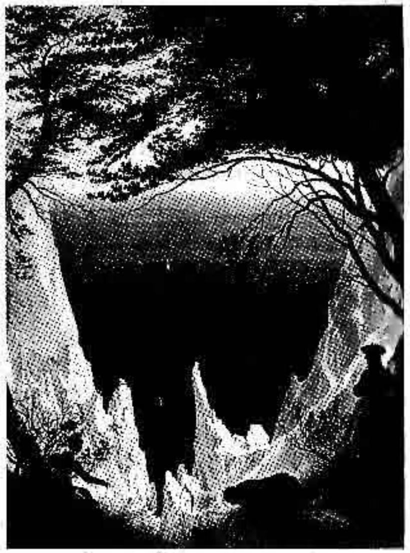
En la imagen de *Nosferatu*, Ellen se sitúa en la frontera entre las olas, "representantes de la amenaza mortal, y la tierra de la que surgirán sus amigos". Ella está contemplando a la vez el mar y el vacío. Estas imágenes, que se abren mediante un iris, quedan atrapadas por un *cache*. Los autores indican que si la obertura en iris puede representar la irrupción de la luz a partir de la oscuridad, también podría querer recordar esa indiscreción o voyeurismo que tan frecuentemente se erige en motivo de los cuentos fan-



Plano 325 de *Nosferatu, el vampiro* (1922), de F. W. Murnau.



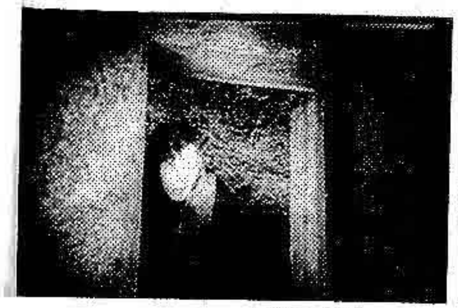
Mujer al borde del mar,
de C.-D. Friedrich.



Acantilados de tiza en Rügen,
de C.-D. Friedrich.

Plano 259

Plano 443



Plano 269

Plano 384

tásticos románticos (por ejemplo, en *El hombre de la arena**). Lo fantástico está relacionado aquí con una cierta suspensión, y "esta ocultación anónima equivaldría al movimiento que difiere la aparición del monstruo, tal como se lo describe comúnmente". El *cache* tiene así algo de inquietante, como si en sus sombras se refugiara lo marginal. Su alianza con planos próximos de personajes que miran, o con encuadres "señalizados" (como la primera imagen del film: un picado sobre el campanario), consigue que esa presencia aparezca ante todo como significante (en la imagen) de "una amenaza indescriptible, o de un presentimiento obsesivo". Para Bouvier y Leutrat, la composición de ciertas telas de Friedrich, como *Acantilados de tiza en Rügen*, ofrece el equivalente de un *cache* fílmico: el primer plano de las hierbas y de los árboles compone una sombría forma circular que rodea los blancos acantilados recortados sobre el mar. Señalan asimismo que el film propone insistentemente al espectador el relevo entre una mirada y un llamamiento entre plano y plano: "Pero estos planos acaban invadidos por el extrañamiento, puesto que la mirada sólo parece afrontar el infinito, y se pierde, fija como el ojo de un muerto (planos 259 y 443) o fascinada por el vértigo (269) o el horror (384)".

---

* Publicado en castellano: *El hombre de la arena y otros cuentos*, Madrid, Magisterio Español, 1972. [T.]

En el capítulo 5, amplían su análisis de esta particularísima función del *cache* y el iris en el film. Muchos de los planos próximos de personajes que miran están encuadrados en un *cache*: la fragmentación que implica esta proximidad así como la eliminación del trasfondo y la profundidad de campo, se ven reforzadas por este tipo de señalización, de manera que estos planos no pretenden apuntalar la unificación escenográfica, no exigen necesariamente un contracampo". El peligro no está relacionado con un punto de vista concreto que permita relativizar la distancia con respecto al Otro. En los iris, "la amenaza que emerge de una impersonalidad difusa que invade la atmósfera, disuelta en el ambiente, parece querer materializarse y surgir de lo marginal, donde se esconde la presencia anónima que es su origen".

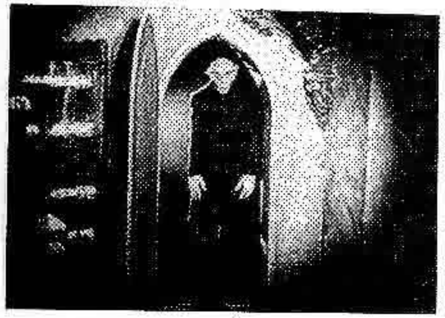
> Un ejemplo:
>
> Un picado revela, en la primera imagen del film, que detrás de un campanario que atraviesa el encuadre, hay una ciudad. Por el contrario, el film termina con un contrapicado del castillo en ruinas recortándose sobre el cielo. En esta última imagen, ya no se utiliza el *cache*, por lo cual tampoco existe amenaza alguna. En la primera, sin embargo, esa amenaza inminente pero oculta confirma de manera emocional una división trágica y esencial. La sombra circular de los *caches* y los iris, que se identifican con esa amenaza, miden de alguna manera la autonomía de los personajes. Gracias a estos efectos, surge el presentimiento del tema y se impone la atribución de un impulso anónimo, centro absoluto del que irradia esta terrorífica dependencia.

Plano 586

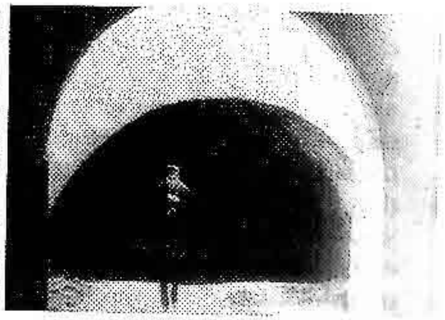
Plano 378

Los iris podrían ser, siempre según el análisis de Bouvier y Leutrat, "una sección del cono o representación geométrica elemental de la perspectiva", mientras que sus aperturas y clausuras se identificarían con movimientos de esta sección. En este sentido, manifestaría indirectamente un proceso de apropiación y de dominio. El encuadre no sería una ventana, sino el desdoblamiento de la demarcación establecida por el iris, mientras que el acentuamiento de la centralidad y el punto de vista constante que parecen desprenderse de este último permitirían insistir en el principio de inquietud y de sospecha que aporta a las imágenes.

Los autores destacan que la pareja de este procedimiento que constituye el empleo de los *caches* puede encontrarse en el recurso a los haces de luz intensísima, a los focos que dibujan un círculo blanco detrás de los personajes, de manera que las formas no parecen determinarse por su movimiento sino a partir de su delineación, de su extracción —por parte de ese mismo haz— de un "sin fondo" o de un fondo más originario que su propio trasfondo, por esa misma razón parcialmente inundado de claridad (véanse los planos 259, 378 y 586, las ratas, Nosferatu y Knock). Mediante esta ruptura, lo que se materializa irrumpiendo desde esta mancha de luz, como un fantasma recortado del fondo, no es lo que habitualmente esconde la profunda evanescencia que puede sugerir, por ejemplo, un claroscuro. De ahí el carácter frecuen-



Plano 222



Plano 144

temente plano de las figuras iluminadas de este modo y el sentimiento que transmiten, por su propia naturaleza, a partir de la sombra, sin que ésta constituya su alimento romántico.

> En la habitación de Hutter, en el castillo, una zona violentamente iluminada, circular, inmotivada, provoca un extremo contraste con las densísimas tinieblas que aparecen inmediatamente más allá de la estrecha puerta ojival, penetrando en la habitación (planos 222 y siguientes). Nosferatu, gracias a ese foco luminoso, es arrancado de las tinieblas, y esta irrupción de la sombra, asociada a la implacable lentitud de su acercamiento frontal y a su rigidez, se revela terrorífica (una luz lateral subraya el contorno del personaje por la izquierda, efecto que no se puede identificar con el que provocaría un contraluz). Cuando el vampiro abandona a Hutter, la sombra lo engulle de nuevo, o quizá se funde con ella, al atravesar otra vez el umbral. El vampiro aparece por primera vez emergiendo de las tinieblas de un modo semejante al que acabamos de explicar (plano 144): irrumpe desde una zona de sombra limitada por una bóveda, avanza y luego se queda inmóvil. Su progresión, sin embargo, no aparece gradual, sino que se acerca más a lo que entendemos por una aparición: sin duda, el efecto es menor que el conseguido en los planos antes descritos (222 y siguientes), puesto que aquí es únicamente un arco blanco el que asume la función de foco. La forma se convierte en aparición y ciertas imágenes adquieren un carácter casi alucinante, como por ejemplo el rostro de Nosferatu, macilenta diagonal apareciendo entre la claridad del ataúd, o bien las deterioradas y casi inmateriales paredes de la casa del vampiro, o —para finalizar— la perspectiva excesivamente centrada de los ataúdes que atraviesan la calle.

El foco luminoso incluye en sí mismo el procedimiento de la abstracción tan caro a la estética expresionista. El estrechamiento de las formas conduce a veces a un cierto geometrismo, como por ejemplo el motivo de la cuadrícula ortogonal que aparece en la celda de Knock. Volvemos a encontrarnos con este carácter geométrico en las grandes puertas cruzadas de la casa de los Harding, en la fachada de los Hutter y, por supuesto, en los batientes y los travesaños de las ventanas en el interior de esa casa, así como en los vanos cegados que adornan la morada del vampiro en la ciudad. Este motivo otorga a las imágenes un innegable carácter geométrico del que hay que destacar que sólo se asocia a ciertos momentos de la narración y que se multiplica, si se exceptúan sus apariciones en el despacho de Knock, a partir de la llegada de Nosferatu al pueblo.

Podríamos ampliar estas referencias recurriendo al análisis de las direcciones expresivas y de la convergencia de las líneas oblicuas que Bouvier y Leutrat desarrollan tan magistralmente a propósito del encuadre de Nosferatu sobre el velero Demeter, encuadre del vampiro, pero también del decorado, de las cuerdas, de los obenques, de las vergas y de las velas... Pero nos parece que el ejemplo del iris y del foco luminoso que acabamos de citar atestigua ya una estrategia fílmica tan original como elaborada, y por ello nos detendremos aquí.

2.5. *La imagen y la figura:* Amanecer, *de F. W. Murnau*

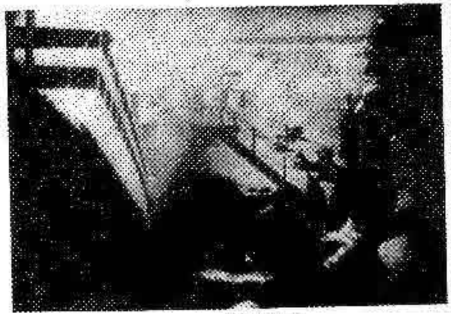
De una manera aún más amplia, ciertos teóricos y analistas han propuesto la idea de una especie de "retórica de la imagen generalizada", planteando la existencia de figuras localizables en distintos niveles del film (en los distintos componentes de la imagen, pero también en el montaje e incluso en el relato). En su último libro sobre cine, *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario*, Christian Metz dedica un largo capítulo a examinar detalladamente la naturaleza de los fenómenos "figurales" del significado. Propone establecer una gran división entre dos tipos fundamentales de figuras, la metáfora y la metonimia. La primera basada en la disyunción y la similitud; la segunda, en la relación. Para Metz, la figura central del film es la metonimia, que actúa sobre todo en el *raccord* (ya que éste consiste en relacionar dos elementos —dos planos diferentes— entre los cuales existen, sin embargo, elementos comunes). Uno de los críticos más recientes de Metz, Dudley Andrew, ha propuesto, por el contrario, considerar la metonimia, en lo que se refiere al discurso fílmico, más esencial que la metáfora.

> Lo importante de la *figura*, según Andrew, es que coincide con su noción de que la interpretación es más importante que el análisis estructural. Ahora bien, la figura, precisamente, en la medida en que es una "complicación" del lenguaje, una distorsión, es una vía de acceso más evidente y más inmediata hacia el significado. Además, la mayor parte de las convenciones de lenguaje cinematográfico (los códigos o subcódigos) empezaron siendo figuras: así, si un fundido encadenado denota hoy el paso del tiempo, es sólo porque durante

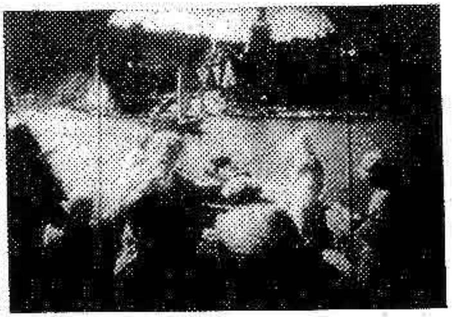
Summertime...
vacation time

Plano 1 a

Plano 1 b



Plano 3



Plano 4

> mucho tiempo ha *representado*, de manera tangible e inmediatamente perceptible (como figura), esa proximidad física de escenas imaginariamente alejadas. Siguiendo a Paul Ricoeur, Andrew propone considerar como figura esencial la figura de la poesía: la metáfora, que "reorienta por completo el significado en relación a la situación en la que se utiliza".

Existen muy pocos análisis fílmicos que se planteen describir este nivel figural (aunque hay muchos films —y no sólo mudos, como muchas veces se tiende a pensar— que parecen prestarse muy bien a este tipo de enfoque). El trabajo de Eric Rohmer sobre *Fausto*, que nosotros hemos resumido al principio de este apartado, sería evidentemente uno de los ejemplos principales. Pero vamos a proporcionar otro, muy distinto en su inspiración, y debido precisamente al propio Dudley Andrew, que analiza otro film de Murnau, *Amanecer*. Así, en los cuatro planos que forman, al principio del film, un segmento autónomo agrupado bajo el título "Summertime - Vacation Time", Andrew descubre cuatro "paradigmas" gráficos, cada uno de los cuales, según él, desempeñará luego un papel clave en el drama visual. El primero representa la estación del ferrocarril en forma de pintura, y luego (sin transición) en forma de maqueta animada. Andrew lee aquí el conflicto entre el naturalismo y el expresionismo que, a su parecer, está presente en todo el film, y del que proporciona ejemplos pertenecientes tanto a la interpretación de los actores como al decorado. Después ve este conflicto como una especie de emblema del proceso de "transmutación interna" que caracteriza sistemáticamente el tratamiento de las acciones en el cine de Murnau. El segundo plano, una locomotora que atraviesa la pantalla en diagonal, cruzándose con otra con la que forma una especie de X, es un emblema del conflicto. Del mismo modo, Andrew afirma que precisamente sobre este esquema de la diagonal se construye la escena del intento de asesinato en el lago (mientras que las líneas diagonales están fundamentalmente ausentes, por ejemplo, de todas las escenas que transcurren en la ciudad). El tercer plano, que reúne en *split-screen* un paquebote y una joven al borde de una piscina, y en el cual un bañista, hacia la mitad del plano, entra constantemente por la parte inferior del encuadre, sugiere el poder de lo no-visto y de lo no-encuadrado en *Amanecer* (y el sentido que Murnau extrae de este poder: el del terror). Finalmente, el cuarto plano muestra a los pasajeros dispuestos sobre el paquebote en una composición que recuerda a muchos cuadros, aunque complicada por dos ligeros movimientos: un velero atraviesa la parte superior del encuadre y la cámara se desliza lentamente hacia delante. Estas dos características —pictoricidad de la composición e importancia de los movimientos de cámara— son las dos bases unánimemente reconocidas del "estilo Murnau", y a Andrew no le cuesta ningún trabajo descubrir su "aplicación" y su "desarrollo" en el resto del film.

Naturalmente, lo que hemos proporcionado aquí no es más que un breve esbozo, quizás involuntariamente caricaturesco, del desarrollo de este análisis. Resulta ocioso decir que la aproximación a un film realizada de este modo, a partir de cuatro imágenes planteadas como síntesis emblemática, siempre será muy aventurada, y sólo puede intentarse si existen buenas razones para suponer que el film posee una gran coherencia plástica y estilística. En la mayor parte de los casos, el uso de metáforas (o de figuras pertenecientes al registro metafórico) es mucho más limitado, más localizado y menos "orgánico" de lo que Andrew supone aquí. Así, pues, resulta imposible establecer consignas generales para este tipo de análisis que, más explícitamente interpretativo que otros, exige también más prudencia y sutileza. Como máximo, lo que podemos decir aquí es que la mejor base es siempre el conocimiento histórico de los *estilos* fílmicos, el único que permite apreciar la verosimilitud de hipótesis de este tipo relativas a la utilización del nivel figural.

3. EL ANALISIS DE LA BANDA SONORA

El hecho de que situemos en esta posición el desarrollo del análisis del sonido en el cine, después de haber examinado las relaciones cine-pintura y el análisis de la imagen, puede que haga suponer una vez más la existencia de una jerarquía cuya víctima sería el elemento sonoro, siempre en relación de dependencia con respecto a la imagen. Esperamos demostrar que todo esto no es cierto y que, si hace algunos años los análisis fílmicos centrados sobre la banda sonora resultaban muy escasos, luego la situación parece que se ha modificado en sentido positivo.

En efecto, tras la invención del cine sonoro, la banda de sonido está teóricamente en una situación de igualdad con respecto a la banda de imagen en lo que se refiere a la construcción del sentido fílmico: sin lugar a dudas vehicula, a través de los diálogos, una buena parte de las informaciones necesarias para el desarrollo de la narración. No es menos cierto que, aún hoy en día, quedan huellas de teorías desarrolladas al final de la década de los 20 y principios de la de los 30 que definían casi toda la especificidad del cine a partir de la imagen en movimiento (véase *Estética del cine*, "El cine, representación sonora", págs. 43-49).

Antes de abordar el análisis de la banda sonora propiamente dicha, su definición y la diversidad de sus componentes, creemos que resultará útil insistir, a partir de un ejemplo muy concreto, en la tradición del análisis musical.

3.1. El ejemplo de la música

Sin duda, el arte que ha provocado más análisis es la música. Pero también hay que añadir que esta propensión al análisis se encuentra de alguna manera inscrita en la naturaleza del propio

arte musical (por lo menos en lo que se refiere a una parte muy amplia de nuestra herencia cultural). En efecto, en las sociedades occidentales la música siempre ha estado muy estrechamente relacionada con las matemáticas, y a menudo incluso de una manera consciente. Las especulaciones realizadas durante los siglos XVII y XVIII acerca de la escala musical, los sonidos y sus proporciones, condujeron a un sistema que aún hoy parece en activo y que sitúa la creación musical en el marco establecido por un conjunto de reglas y de algoritmos (lo que se enseña en los conservatorios con el nombre de "armonía"). También desde entonces —es decir, desde hace aproximadamente dos siglos y medio— existe, como consecuencia, un análisis "musicológico", que potencialmente es muy refinado y complejo, pero que, en esencia no es más que la verificación de la *regularidad* de la obra, de su conformidad con respecto al canon. Hace menos de cien años, por ejemplo, el opus 99 de Brahms, una sonata para violoncello y piano, fue violentamente criticado por pasar con demasiada ligereza de la tonalidad en fa mayor al fa sostenido menor. Sin duda, la atonalidad, el dodecafonismo y la música "concreta" han hecho cambiar estas reglas, e incluso la musicología ha encontrado un nuevo terreno de actividad en el movimiento de recuperación de la música barroca establecido mediante el encauzamiento de una de estas empresas de reconstitución que tanto abundan en nuestra época. Y no mencionamos este último ejemplo de una manera inocente, puesto que en su planteamiento está muy cerca de todo lo que supone el análisis fílmico. El análisis musicológico *stricto sensu* (=determinación del carácter regular o irregular de las obras) no posee ningún equivalente imaginable en el campo de la filmología, pero el trabajo que ha efectuado desde hace una veintena de años a partir de la música del siglo XVIII resulta muy instructivo. Dejando aparte el aspecto técnico (retorno a los instrumentos antiguos, al diapasón de la época, etc.), que aquí no nos interesan en absoluto, este movimiento ha supuesto, en efecto, una nueva comprensión de un fenómeno cultural perteneciente al pasado. Por no tomar más que un ejemplo —aunque decisivo— la idea acerca de que la música barroca es un discurso enteramente dominado, en el sentido estilístico, por la materialización de una *retórica* muy estricta, ha tenido consecuencias incalculables tanto en la propia ejecución de estas obras como (y de una manera más fundamental) en el concepto que debemos formarnos de ellas. Esta noción de retórica, sobre todo si se toma en serio, como debe hacerse, desplaza ampliamente el discurso musical hacia una zona que *a priori* no parece consustancial a él: la del sentido. La música barroca, dado que se apoya en estas estrictas reglas retóricas, habría propuesto así un sistema de correspondencia entre el sonido y el sentido, más o menos codificado de una manera definitiva, es decir, habría sido más consciente de este problema del sentido —y lo habría resuelto mejor— que toda la música "programada" de finales del siglo XIX, por ejemplo. Cuando se consideran las dificultades que debe atravesar, aún hoy en día, la balbuciente semiología de la música para tratar esta cuestión del sentido, la idea parece interesante. En concreto, posee el inmenso mérito de señalar (lo cual, en el caso de la música, resulta más claro que nunca) que el sentido no surge tanto de una relación con lo real como de una relación con las convenciones, con los códigos.

3.2. El análisis del sonido fílmico: la noción de banda sonora y sus límites

Uno de los problemas principales del análisis de la banda sonora es que vehicula múltiples funciones a la vez, sin que nunca resulte posible trazar distinciones claras. Primero, en relación con la banda de imagen, incluye una gran cantidad de material no diegético. La música del film, sobre todo, es principalmente extradiegética [Michel Chion propone denominarla "música de foso", por analogía con la música de ópera, mientras que la música comprendida en la diégesis sería una "música de pantalla" (*Le son au cinéma*, 122-123)], pero éste es también el caso de una proporción nada despreciable de palabras: en ciertos films, por ejemplo en la mayor parte de los documentales, aunque también en numerosos films de ficción (unos ejemplos: *Le plaisir*, de Max Ophuls, 1952, o *The saga of Anatahan*, de Josef von Sternberg, 1953), un comentario puede tener su origen en el exterior de la diégesis. Más concretamente, se podrían distinguir distintas funciones en el interior de este material extradiegético: explicación, caracterización, descripción, etc. Además, la banda sonora comprende tres tipos de elementos que difieren profundamente en lo que se refiere a su relación con lo real (con el referente) y en el tipo de representación del mundo que suponen. A decir verdad, las nociones de "banda sonora", "banda de diálogos" o "banda de ruidos" pertenecen al vocabulario de la práctica técnica de los films y, según esto, no pueden transferirse tal cual al desarrollo del análisis.

> Desde hace una quincena de años, numerosos analistas y teóricos han venido destacando esta heterogeneidad de la banda sonora, proponiendo a su vez tipologías más operativas de las materias sonoras (música, palabras, ruidos) y la existencia de relaciones entre el eje sonoro y el eje visual (véase la bibliografía anexa). Así, el paradigma clásico sonido *in*/sonido *off* ha conocido una larga serie de revisiones terminológicas que parten de su inadecuación con respecto a las circunstancias atestiguadas por los propios films y proponen clasificaciones más operativas, todas ellas a partir de los artículos "Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse" (1973) de Daniel Percheron; "L'orgue et l'aspirateur", de Serge Daney, con sus sonidos *in*, *off*, *out* y *through*; y "Son *in* vs son *off*", de Roger Odin, además de los libros, ya más recientes, de Michel Chion. Recordemos que la mayor parte de estas categorías se refieren esencialmente a la relación entre la palabra y la imagen considerada desde el punto de vista de la diégesis (de la lógica audiovisual del universo representado).

De una manera más radical, en su libro *Le son au cinéma*, Michel Chion defiende la tesis de la inexistencia de la banda sonora, tesis ya esbozada en su ensayo anterior, *La voix au cinéma*. Sus primeros argumentos se refieren al carácter "cajón de sastre" y engañoso de la noción de banda sonora desde el momento en que postula que los elementos sonoros agrupados en un único soporte de grabación, la pista óptica del film, se presentan efectivamente ante el espectador como "una especie de bloque en coalición", en relación a una no menos ficticia "banda de imagen". Según Chion, los elementos sonoros de un film se van analizando y distribuyendo inmediatamente en la percepción del espectador según la relación que mantienen con lo que ve. Y a partir de esta "orientación inmediata" de la percepción sonora, ciertos elementos pueden quedar "avalados" en la falsa profundidad de la imagen o remitidos a la periferia del campo, mientras que otros —principalmente la música y las voces de comentarios— pueden dirigirse hacia otro lugar, imaginario, comparable a un *proscenium*. Otra idea fundamental, según él, se basa en la reafirmación de la jerarquía en favor de las voces: "En el cine 'tal como es', para los espectadores 'tal como son', no existen sonidos entre los cuales pueda incluirse la voz humana. Existen las voces y luego todo lo demás. Dicho de otro modo, en cualquier tipo de magma sonoro la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción que se establece a su alrededor" (*La voix au cinéma*, págs. 13-15).

En el capítulo titulado "Pour (ne pas) en finir avec la bandeson", perteneciente a *Le son au cinéma*, Chion combate la tesis clásica de los defensores de la autonomía de la banda sonora, así como la reivindicación de una relación de igualdad entre esta última y la imagen. Para él, el sonido fílmico no puede ser "un sonido en sí mismo", puesto que es siempre vehículo de un sentido o indicio de una fuente. Después de recordar la conocida heterogeneidad de las distintas fuentes de los sonidos fílmicos (sonidos directos, efectos sonoros, voces grabadas en estudio...), insiste en las relaciones de precedencia obligatorias que se establecen entre estos sonidos: "Los niveles sonoros se equilibran (en las mezclas) en función de criterios referidos, antes que nada y de un modo natural, al efecto dramático relacionado con la acción y la imagen: pero en ningún caso al equilibrio intrínseco de la banda sonora considerada en sí misma". Según este análisis, el espectador descompone la frágil unidad de la banda sonora distribuyendo el sonido en diferentes zonas y estratos (relativamente independientes unos de otros) de relaciones entre la acción y la imagen.

En realidad, afirma Michel Chion, la "así llamada banda sonora" no es, la mayoría de las veces, una estructura autónoma de sonidos que puedan presentarse como una coalición (un bloque unido a la imagen), sino más bien una yuxtaposición, una coexistencia relativamente inerte de mensajes, contenidos, informaciones y sensaciones que encuentran su sentido y su dinámica en la manera en que se distribuyen según los espacios imaginarios del campo fílmico.

Nos hemos permitido esta breve excursión teórica porque la tesis que acabamos de resumir nos parece muy útil para salir al encuentro de ciertas ideas (que a veces se emiten con demasiada facilidad) sobre la necesaria autonomía de la banda sonora y del proceso consiguiente, el de la relación de "pleonasmo" entre un sonido sincrónico y una imagen.

Con el fin de proporcionar más detalles mediante ejemplos de análisis fílmicos de los elementos sonoros, vamos a volver, como siempre por pura comodidad, a la tripartición clásica —sin duda muy discutible, como acabamos de ver— entre música, palabras y ruidos.

3.3. El análisis de la música del film

La música, de la que ya hemos hecho mención en el apartado 3.1., no es, propiamente hablando, un arte representativo o una técnica de representación. Su valor "representativo", e incluso su valor "expresivo", son muy convencionales, y dependen estrictamente de consideraciones históricas y culturales que varían sin cesar.

> La función principal de la música de los típicos films comerciales es acentuar el efecto de unidad que también se intenta conseguir en el nivel de la narración y de la imagen. Innumerables films americanos de serie B, pertenecientes a los años 40 o 50, presentan una banda sonora casi ininterrumpida que subraya aquí y allá este o aquel acontecimiento, aunque la mayoría de las veces ni siquiera se nota (compositores como Miklos Rozsa o Dimitri Tiomkin —por citar únicamente a los mejores— son verdaderos especialistas en el género). Naturalmente, la música también se encarga, aunque de una manera más local y más episódica, tanto de "describir" como de "expresar" (y en ocasiones de las dos cosas a la vez). En los casos más conscientes de este tipo de utilización de la música, la colaboración entre cineasta y compositor se amplía del rodaje al montaje: el ejemplo más típico es, claro está, el trabajo común de Prokofiev y Eisenstein para *Alejandro Nevski* y, sobre todo, *Iván el Terrible*, pero también podría pensarse en muchos otros grandes cineastas, de Hitchcock (sobre todo en sus films con Bernard Herrmann) a Resnais (que, en *Providence*, utiliza magistralmente —no sin ironía ni distanciamiento— el enfático estilo de Rozsa).

Raras veces se ha intentado realizar el análisis de la banda musical de un film, y cuando se ha hecho siempre ha sido a partir de films excepcionales. Así, en su libro sobre *Iván el Terrible*, Kristin Thompson dedica un capítulo entero al análisis de la banda sonora —una buena parte del cual está consagrado a la música— y otro a las relaciones sonido-imagen. Anteriormente, a principios de la década de los 60, la música que escribió Giovanni Fusco para *Hiroshima mon amour* dio lugar a varios análisis de tipo musicológico, a causa de su carácter innovador y del papel que desempeña en relación al montaje del film: el estudio de Robert Wangermee titulado "Hiroshima et la musique de film", incluido en el libro colectivo ya citado; el estudio de Henri Colpi en *Défense et ilustration de la musique dans le film*; el de François Porcile en *La musique à l'écran*...

> Un ejemplo extraído de este último libro:
>
> "Los temas de Giovanni Fusco para *Hiroshima mon amour* demuestran a la perfección la importancia del *ostinato* rítmico. El tema "Musée" repite el mismo motivo ascendente de piano: sol, do sostenido, fa sostenido. Al final del tema "Musée 2", interviene un nervioso *staccato* de la viola, repetido invariablemente hasta el final de la coda. Del mismo modo, el *andantino* del flautín en el tema "Ruines 2" aparece ritmado por un incansable sol sostenido del coro. Esta misma nota repetida se presenta en el tema "Ruines 3", más acentuada aún por un obstinado motivo de la viola: sol, fa sostenido becuadro, sol. La repetición del tema "Corps", al final del film, que ilustra la solitaria partida de Emmanuelle Riva, añade al solo de piano un *ostinato* de todo el conjunto instrumental, que se irá amplificando hasta ahogar al propio tema."

Se trata de un análisis clásico, puramente interno, de la partitura musical, aunque los autores aborden también las relaciones de la música con la imagen. Por eso vamos a desarrollar ahora un ejemplo más reciente y completamente centrado en la función de la música en el significado global del film: se trata del estudio de Michel Chion dedicado al papel de la música en el episodio central de *Le plaisir* (Max Ophuls, 1951-1952), "La Maison Tellier", basado en el célebre cuento de Guy de Maupassant.

Primera constatación: la música que utiliza Ophuls no es una música original, sino que está compuesta de arreglos realizados a partir de temas de Offenbach, cánticos religiosos célebres y una breve pieza de Mozart. Chion analiza primero la distribución de las intervenciones musicales en los tres movimientos del film: 1) en la ciudad, en la casa Tellier; 2) en el campo (viaje, llegada al pueblo, noche), y luego durante la ceremonia religiosa (una primera comunión); 3) finalmente, regreso a la ciudad y fiesta en la casa cerrada. Distingue cuatro elementos musicales diferenciados, cada uno de los cuales tiene un sentido y una función distintos, y los denomina: 1) la danza-*potpourri* (que mezcla diferentes temas de Offenbach y música ligera del siglo XIX); 2) el tema-canción (tomado de una canción de Beranger, *La grand-mère*); 3) el tema-cántico (*Plus près de toi mon Dieu*), y, finalmente, 4) una pieza de Mozart, "tan breve como sublime, para coro mixto y orquesta, *Ave Verum*".

La danza-*potpourri* interviene en la primera y en la tercera parte, siempre asociada a la descripción de la casa cerrada y a las escenas que se desarrollan en ella, presentándose como una especie de emanación suya. No se trata de un tema propiamente dicho o de un leitmotiv, sino de un cierto número de melodías poco diferenciadas y mezcladas entre sí, relacionadas con una sensación de amable agitación rítmica, a la vez sobria y vital.

El tema-canción, verdadero leitmotiv del film, alterna una estrofa y un estribillo procedente de una célebre canción picaresca de Beranger, *La grand-mère*. La letra, canturreada, de la que el film únicamente utiliza las frases más decorosas, modula un único motivo: el lamento por no haber aprovechado mejor los buenos tiempos de la juventud. Como dice el estribillo: "*Combien je regret / Le temp's perdu / Ma jambe bien faite / Et mon bras dodu*" (Cómo lamento / El tiempo perdido / Mis bien torneadas piernas / Y mis rollizos brazos). Musicalmente, el tema dibuja una caída, un lamento, una extinción. Primero de manera puramente instrumental y después mediante algunos canturreos, poco a poco va envolviendo su propio texto, que Rosa (Danielle Darrieux) comunica al resto del grupo. Por el contrario, al final del film (durante la fiesta en Rouen), ya no se oye más, convirtiéndose en prioritarios ciertos temas de alegría más anónima, inmediata e intercambiable (el *potpourri*). "El giro melancólico mediante el cual se alternan durante la primera parte deja paso a un mecánico y despiadado sobresalto."

El tema-cántico, asociado por supuesto con la solemne comunión, aparece muchas menos veces, limitándose a la parte central. Como *La grand-mère*, el cántico *Plus près de toi mon Dieu* se presenta en una versión instrumental antes de desplegar su letra. Su primera aparición cantada (por un coro de niños) interrumpe literalmente, y de manera inopinada, una de las irrupciones de *La grand-mère*. "Cae como un chaparrón, el chaparrón del sentimiento religioso que hasta aquí se había reprimido." Su papel es el de actuar como trampolín hacia una música inédita y reconstruida en su integridad, el *Ave Verum* de Mozart.

El *Ave Verum* de Mozart cae sobre la pequeña iglesia, en una transcripción instrumental, como un rayo de gracia, después de ciertas músicas litúrgicas más banales y rutinarias. Ophuls no nos permite ver la orquesta fantasma que ejecuta el *Ave Verum*, pero subraya las reacciones de los religiosos y de los comulgantes, que parecen experimentar en carne propia ese efecto fulminante.

> "Y entonces vemos a Rosa, atrapada por este alud de belleza y espiritualidad, y, como por contagio, al resto de los participantes deshechos en lágrimas, mientras que por encima de la música la bella voz de Jean Servais cuenta la escena con palabras de Maupassant y, en la continuidad del plano, la cámara sube hasta el cielo y vuelve a bajar, reflejando y relacionando —en un amplio movimiento descriptivo de la iglesia— a todos los fieles unos con otros, al tiempo que une el cielo con la tierra. Este *Ave Verum* es, en 'La Maison Tellier', la clave de bóveda del edificio dramático concebido por Ophuls. Del mismo modo, la continuidad musical de la inmensa curva melódica que forma este fragmento de tres minutos parece tallada en un solo bloque, como una sola unidad que intentara tejer en el espacio el recorrido aéreo de la cámara, construyendo así una temblorosa y frágil tela en la que quedarían atrapados tanto los comulgantes como las prostitutas. Incluso nos atreveríamos a decir que existe una sutil y consciente afinidad entre el *vibrato* amplio y excesivo, próximo al temblor, de los instrumentos de cuerda que interpretan la música de Mozart, y el incierto y vacilante movimiento de la cámara."

Así, tras una heterogénea diversidad de citas musicales, encontramos en "La Maison Tellier" una gran riqueza de situaciones y estatutos. El tema-canción es la música central por excelencia, imbuida de una plasticidad y flexibilidad sin límites: con su dominante melódico-sentimental, establece relaciones entre el pasado, el presente y el futuro, en oposición al ritmo fálico de la danza-*potpourri,* mientras que el objetivo del tema-cántico es introducir la ruptura que supone el *Ave Verum,* "inclusión sin previo aviso que constituye una intuición genial consistente —tras la audición íntegra y al desnudo del tema-cántico— en el desplazamiento masivo del centro de gravedad hacia una nueva e inesperada música".

3.4. El análisis de los ruidos, de los sonidos ambientales y del habla

El título de este apartado supone una cierta provocación que consiste en meter en el mismo saco ruidos, sonidos ambientales y habla. En efecto, como ha subrayado Michel Chion (y como ya hemos dicho en el apartado 3.2), en el interior de la banda sonora sólo existe "la voz humana y todo lo demás". El proceso de autonomía de la música se impone por sí mismo, aunque el análisis deba esforzarse para relacionarlo con la imagen. Pero aquí debemos subrayar el interés de la consideración de los elementos no verbales y no musicales, incluso teniendo en cuenta la vaguedad de la categoría semántica de "ruido". Las fronteras que separan lo verbal y lo musical del universo de los ruidos y de los sonidos ambientales son muy variables e históricamente fluctuantes.

> El ejemplo clásico de confusión música/ruido se encuentra en *Los pájaros,* de Alfred Hitchcock: la música, casi toda ella electrónica, de Bernard Hermann, incorpora toda una serie de graznidos de pájaros más o menos transformados y deformados.
>
> Este proceso está en la base de todas las partituras musicales de Michel Fano para los films de Alain Robbe-Grillet, desde *L'inmortelle* (1962) a *Jeu avec le feu* (1975), así como de los films de montaje sobre la vida de los animales en libertad realizados por Gérard Vienne y François Bel (*Le territoire des autres*, 1971; *La griffe et la dent,* 1975).
>
> Por el contrario, la confusión ruidos/habla es la que domina la construcción del universo sonoro de los films cómicos de Jacques Tati o de Pierre Etaix. Lo que dicen los personajes de *Las vacaciones de monsieur Hulot* o de *Playtime* no tiene ninguna importancia, puesto que se trata de una especie de rumor verbal de esos mismos personajes (es la identificación de un acento inglés muy esquematizado que resultaría muy adecuado para un turista, por ejemplo). (En el libro de Chion pueden encontrarse numerosos análisis del universo sonoro de Jacques Tati.)

El momento de la aparición del cine sonoro, es decir, cuando aún no estaban fijadas las convenciones de lo verosímil, supuso un gran interés por la función de los ruidos en los films. Ciertas películas particularmente inventivas en este aspecto, sirvieron de terreno privilegiado para los analistas que intentaban definir las condiciones estéticas del cine sonoro: así, *¡Aleluya!* (King Vidor, 1929) y *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931).

> La partitura sonora de *M* es de una riqueza excepcional y privilegia sistemáticamente el sonido fueracampo (cuando en el plano no aparece la fuente sonora): así, el silbido del *leit-motif* musical determinado desde la primera aparición del asesino, el grito de los peatones en la calle, el sonido del reloj de cucú de la madre de Elsie, sus

llamadas, el informe de la policía leído en *off*, el ruido también en *off* del clavo que M intenta enderezar en el desván cuando es descubierto por los hampones, etc.

A la inversa, la toma de partido hostil con respecto a la palabra sincronizada encuentra una de sus más altas expresiones en *Bajo los techos de París*, de René Clair (1930).

De entre los intentos más recientes de clasificación de los ruidos, debemos citar el de Dominique Chateau ("Projet pour une sémiologie des relations audiovisuelles dans le film"), que propone una taxonomía basada en la procedencia, la naturaleza y la función, sobre todo en su relación con la imagen: hipótesis relativa al sonido "ligado" a la imagen o a la diégesis.

También podríamos diferenciar los sonidos fónicos (fonemáticos: discurso verbal; no fonéticos: gritos, ladridos, murmullos, sonidos confusos...) de los no fónicos (todos los demás). Del mismo modo, ciertos sonidos son de procedencia humana y otros extrahumana (distinción establecida por Pierre Schaeffer). Por una parte la palabra y los sonidos fónicos no fonéticos, así como los ruidos de pasos, los aplausos, las bofetadas, etc. (Chateau se basa en la lista de ruidos realizada a partir de *L'homme qui ment*, de Alain Robbe-Grillet: de ahí la frecuencia de las bofetadas.) Por otra, los sonidos "naturales" (chapoteos, crujido de la madera, susurro de las hojas, etc.), los sonidos instrumentales (tambores, percusiones, etc.) y los sonidos electrónicos (ondas, frecuencias, etc.), todas ellas categorías susceptibles de imbricaciones y deslizamientos entre una y otra; de este modo un chapoteo en el agua puede ser musicalizado electrónicamente, el "sol" de una sirena de barco puede encadenarse con la primera nota de una partitura musical (como ocurre por ejemplo al principio de *Muriel*, de Resnais).

Con la intención de sintetizar y clarificar las cosas, Chateau propone distinguir los sonidos concretos (o justificados por su fuente) de los sonidos musicales en el más amplio sentido del término. Un sonido concreto puede justificarse directamente en el film o indirectamente (postulado por el universo diegético, como es el caso de los sonidos ambientales). Con el fin de evitar la desigualdad del *in/off*, propone sustituirla por el concepto de relación: una combinación audiovisual estará relacionada cuando el sonido y su fuente de emisión aparezcan simultáneamente; en el caso contrario, se hablará de combinación libre.

Dominique Chateau ilustra estas clasificaciones mediante un análisis de la banda sonora de *L'homme qui ment*, cuya partitura musical —concebida por Michel Fano— se caracteriza por el enmarañamiento del material "ruidoso" con el material "musical", dado que este último pertenece al campo de la denominada música "concreta". En el análisis de la banda sonora de *Muriel*, citado antes como ejemplo de aproximación códica a un film (capítulo 3, apartado 3.1), Michel Marie insiste particularmente en los códigos del análisis auditivo, la naturaleza de la toma de sonido y de las mezclas propias del film, y el "realismo sonoro" producido por estos medios.

> La banda sonora de *Muriel* está postsincronizada por completo, y los niveles sonoros respetan las convenciones dominantes de las mezclas: se privilegia así enteramente la comprensión auditiva de las palabras. Sin embargo, el film asume las lecciones de la "revolución del sonido directo" que marcó la evolución de las técnicas a principios de la década de los sesenta. Los ruidos aparecen muy frecuentemente y reproducidos a un nivel muy poco habitual, tanto los sonidos *in* (ruidos de interruptores, los pasos de los personajes sobre el parqué del apartamento...) como los sonidos *off* (sirenas y motores de barcos procedentes del puerto de Bolonia, muy cercano pero raramente presente en la imagen...). El apartamento de Hélène (Delphine Seyrig) suena como una "concha vacía", como una especie de modelo reducido de toda la ciudad. Las conversaciones de la calle, que siempre resultan comprensibles, aparecen a menudo entrecortadas por sonidos parásitos muy agresivos: claxons, la sirena de una ambulancia, el motor de una motocicleta, los gritos de una vendedora, un *slogan* vomitado por un altavoz...
>
> La banda sonora del film es una partitura que orquesta el conjunto de todos estos ruidos, el habla de los personajes y las discontinuas intervenciones musicales de Hans Werner Henze.

En lo que se refiere al habla, instancia principal de la banda sonora, hasta hoy ha dado lugar principalmente a una aproximación narratológica: los análisis se han interesado esencialmente por el estatuto narrativo de los enunciados verbales: diálogos *in* u *off*, comentario extradiegético, monólogos interiores, voces en *flash-back*... De hecho, cuando se empieza a abordar el habla fílmica, parece obligado establecer una gran división de conjunto entre los contenidos semánticos de los enunciados verbales y todas las demás características. Los contenidos semánticos se estudian al mismo tiempo que la narración, puesto que son uno de sus elementos principales. Parece difícil estudiar un personaje fílmico sin traer a colación lo que él mismo dice en el film: a menudo, la palabra desempeña un papel estructurador en la propia organización del relato.

> Siguiendo con su análisis de la banda sonora de *Muriel*, Michel Marie analiza el sistema del habla fílmica, y señala que se trata de un film "parlanchín", en el cual los personajes recurren abundantemente al lenguaje, aunque no siempre en el interior de la función dramática: con frecuencia son *collages* de conversaciones prosaicas en absoluto necesarias para la progresión de la intriga. Marie estudia las categorías lexicales que aparecen en el film: "¿De qué se habla en *Muriel*?" y hace emerger del campo semántico dominante de la alimentación (las comidas) el de la destrucción y la tortura. Analiza igualmente la frecuencia de las estructuras repetitivas, las rupturas de tono y de ritmo, la abundancia de lugares comunes y todo el conjunto de registros verbales: diálogos, microrrelatos, comentarios en *off*, canciones, arengas violentas y sincopadas... De manera que de sus conclusiones puede extraerse una cierta especificidad de la palabra fílmica en oposición a la palabra teatral (necesariamente dramática, aunque sea mediante estrategias antidramáticas).

Por el contrario, es raro que un análisis se interese por los "otros caracteres" de la palabra. Y sin embargo se trata de elementos constitutivos del film, con el mismo derecho que todos los demás: una excelente manera de darse cuenta de ello consiste en ver, sin subtítulos, un film en una lengua que no se conozca. El número de informaciones vehiculadas por el tono de las palabras, por su ritmo, por el timbre de la voz, e incluso las connotaciones derivadas de la mayor o menor musicalidad del habla, se hacen más evidentes y nos sorprenden por la importancia que adquieren. Una vez eliminado del habla todo lo concerniente a los contenidos semánticos, lo que queda es, de alguna manera, su cualidad de "imagen".

> Esta "cualidad de imagen" del sonido se convirtió en algo muy importante para André Bazin desde que escuchó la banda sonora de *Ciudadano Kane*: "La experiencia de la radio le ha permitido (a Welles) renovar la parte sonora de la imagen cinematográfica, lo cual nos hace ser conscientes de lo plana y convencional que resulta en otras ocasiones. Pero Welles no sólo extrae el máximo partido dramático del significado de un sonido, sino que también subraya el relieve que le concede su situación en el espacio, lo que podríamos llamar la profundidad de campo sonoro. Con este fin, se niega a recurrir al potenciómetro para disminuir un sonido que se aleja. (...) Recordemos, del mismo modo, entre cientos de ejemplos, el primer plano sonoro de la máquina de escribir con la que Kane termina la crítica teatral de Leland. Esta puesta en escena del sonido en el espacio se completa mediante el estudiadísimo realismo de los timbres. Hagan una prueba: cierren los ojos durante una escena de *Ciudadano Kane* o *El cuarto mandamiento* y se sorprenderán por el colorido de las voces que se responden unas a otras y por la individualidad de cada sonido. El sonido, que en la pantalla sólo puede ser el soporte del diálogo o el complemento lógico de la imagen, se convierte aquí en parte integrante de la puesta en escena". André Bazin, *Orson Welles*, Chavane, 1950, nota 1, pág. 53.*

3.5. El análisis del habla y de la voz

Los elementos verbales del film han dado lugar, estos últimos años a ciertos análisis fílmicos centrados en los caracteres abordados hasta aquí: esta novedad se manifiesta a través de los desplazamientos nocionales y la diversificación de la terminología: este campo incluye el habla, la voz y los diálogos. El análisis de films se muestra aquí sensible al desarrollo de teorías próximas a él: la pragmática lingüística y el estudio de lo oral, así como el análisis psicoanalítico de la voz. Nos limitaremos a proporcionar dos ejemplos: uno de Francis Vanoye para el aspecto lingüístico y otro de Michel Chion para el aspecto psicoanalítico.

3.5.1. El análisis de diálogos de films

La perspectiva de la reflexión teórica de Francis Vanoye es esencialmente narratológica. Partiendo de la distinción entre tres componentes del relato —lo narrado, lo descrito y lo dialogado— en su libro *Récit écrit, récit filmique* (características propias tanto del diálogo escrito como del diálogo fílmico), el autor se ve llevado a delimitar el diálogo fílmico mediante el análisis de la transcripción (estudio de *Le Schpountz*, de *Adieu Philippine* y de

---

* La traducción castellana (*Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973) no corresponde a esta edición, sino a otra reducida (París, Editions du Cerf, 1972). [T.]

Mi noche con Maud) y de la conversación (estudio de *France/Tour/Détour/Deux enfants*, de *La rodilla de Clara*, de *Loulou* y de *Le pays de la terre sans arbre*).

> Por oposición al diálogo escrito, Vanoye caracteriza el diálogo fílmico mediante las siguientes características: el sujeto de la enunciación del diálogo es designado por la imagen, ya sea por el físico del actor o por su voz; las voces y los gestos transmiten informaciones al espectador; los ruidos y las palabras pueden superponerse. Al principio de *La regla del juego*, la locutora menciona el nombre de André Jurieu desde el primer plano, él aparece y habla en el plano 4, y cuando se da cuenta de la presencia de su amigo le llama: "*Octave! Ah! Mon vieux Octave!*" (¡Octave! ¡Ah! ¡Mi viejo Octave!). Al principio del plano 7, que encuadra un receptor de radio, Octave no es más que una voz radiofónica y Christine, que le está escuchando, se dirige a Lisette ("*Donne-moi mon sac, Lisette!*": "¡Dame mi bolso, Lisette!"), sin que en ningún momento se pronuncie su nombre, por lo que es la lógica del montaje la que permite relacionarla con la mujer de la que ha hablado Jurieu en el plano anterior sin decir su nombre. En el curso del plano 6, la voz y los gestos de Jurieu expresan el paso de la tristeza a la cólera, mientras que esos dos mismos elementos reflejan tanto el malestar de la locutora como el nerviosismo de Christine.

Corrigiendo la retranscripción previamente publicada por *Avant-Scène* de los diálogos correspondientes a tres segmentos de escenas de comidas en los ya citados films de Pagnol, Rozier y Rohmer, y con la ayuda de útiles descriptivos muy precisos, Vanoye descubre la omisión de numerosos rasgos característicos de lo oral: las dudas, las repeticiones, la segmentación de los enunciados mediante breves pausas o silencios, la utilización de formas invariantes específicas, "faltas" debidas a la rapidez de la enunciación... Señala igualmente la importancia de ciertos útiles pragmáticos que acompañan a la comunicación oral: la regulación de los cambios operada mediante elementos verbales, entonatorios y gestuales, o mediante miradas... La secuencia introductoria de *Le Schpountz*, de Marcel Pagnol, está llena de rasgos de lo oral. El juego con los pronombres personales (*lui/moi*: él/yo) se ve acentuado por la dicción de los actores durante el enfrentamiento entre el tío y el sobrino (Charpin y Fernandel), con abundantes repeticiones en la parte del diálogo que recita el primero (Charpin): "*Voilà!... Voilà l'idée!... Voilà l'imagination! Il a trouvé ça... lui!*" También hay dudas (*le, lui*), rasgos de sintaxis específicos (*c'est* por *ce n'est, que tu me le redises* por *de me le redire, étaient gonflé* por *avaient gonflé; si tu les avais pas vendus (...) ça veut dire ce pâté de foie...* [sic]), onomatopeyas (*beuh, ah* por *oui*), rasgos pragmáticos que relacionan las réplicas (*mais alors, lui-oh-mais, mais qu'est ce-ce que tu dis*), elementos que subrayan una afirmación al final de una frase (*quoi, va*...), etc.

El diálogo va sistemáticamente acompañado de numerosos gestos de apoyo que funcionan como ilustraciones (Irenée —Fernandel— mostrando el asado de cerdo), como manifestación de afecto (Irenée se enjuga una lágrima y acerca la cara frunciendo el ceño), como reguladores (numerosos gestos de abrazos y movimientos de dedos que acompañan el flujo verbal, cabeceos, el gesto de Irenée agarrando el brazo de su tío para llamar su atención)... La actuación de los intérpretes llega hasta el gesto hiperbólico (extensión de los brazos en el momento de los "funerales tropicales de la familia") e incluso emblemático (el signo de la cruz como valor irónico desde el momento en que no se realiza en una situación ortodoxa: *et, à l'heure qu'il est, elle est peut-être à l'agonie* (muy teatral, se pasa el índice por el cuello) *Tranchée!...* (con mayor gravedad) *Adieu Gra/zi/ani...* (hace el signo de la cruz).

El siguiente estudio de Vanoye intenta definir, con la ayuda de los útiles de la "pragmática conversacional", los rasgos específicos de la conversación fílmica comparando cuatro situaciones conversacionales distintas, dos de ellas extraídas de films de ficción (Pialat y Rohmer) y las otras dos de films-encuesta basados en entrevistas (Godard y Perrault) con crecientes grados de complejidad: desde un plano con dos personajes hasta un segmento más largo (montado) en el que aparecen muchos lugares y muchos personajes.

El fragmento de *France/Tour/Détour/Deux enfants* (6º movimiento) pone en escena una voz interrogadora en *off* (la de Godard interpretando el papel de un encuestador, Robert Linart) y a una niña, Camille, sola en campo, en plano próximo, de pie entre un patio de recreo y una pared. El diálogo se estructura en pares adyacentes de enunciados siguiendo la modalidad pregunta/respuesta. La voz en *off* masculina es la que toma todas las iniciativas de cambio. Camille ocupa la posición "base" y se somete al ritual de interacción instaurado. Aunque respeta el "principio de cooperación" respondiendo a las preguntas, no cesa de resistirse a esa relación reduciendo la interacción al mínimo (respuestas muy breves). El tono de su voz no manifiesta ningún tipo de interés personal en las respuestas y —sobre todo— sus miradas casi nunca se dirigen hacia la voz (o, por lo menos, hacia el supuesto lugar de la emisión), sino que se dividen entre el patio donde juegan sus compañeros y un lugar intermedio que no ocupan ni el encuestador, ni los compañeros ni tampoco la cámara ("¿Se le ha prohibido mirar a la cámara?", se pregunta Vanoye). De hecho, se trata de una falsa entrevista, puesto que no existe un verdadero diálogo interrogativo-informacional desde el momento en que la voz en *off* ni siquiera desea conocer las respuestas (ya las conoce), es decir, desde el momento en que Camille no es en modo alguno indispensable para la obtención de las informaciones requeridas. Se trata más bien de un intercambio clásico entre maestro y alumno en una situación que, sin embargo, no es explícitamente pedagógica aunque conserve las características básicas de este tipo de acontecimientos. Lo que se pone en escena es el *dispositivo* mismo de la relación pedagógica, con todo lo que tiene de retorcido, incluso de violento, y, de una manera más amplia, de la relación adulto/niño, con todo lo que el adulto pueda tener de curioso, de intruso, de manipulador.

El análisis de *Loulou*, de Maurice Pialat, se centra en el enfrentamiento entre Michel (Hubert Balsan), el hermano de la heroína (Nelly: Isabelle Huppert), y Loulou (Gèrard Depardieu) y revela las diferentes estrategias de evitación que despliegan los personajes en el momento en que Loulou es acorralado y desenmascarado, cara a cara con su interlocutor: en realidad, Michel pone a prueba a Loulou para convencer a Nelly. Pero Vanoye se pregunta justamente: "¿Qué sucede con el lugar del espectador?" ¿Existe identificación con el personaje principal interpretado por la estrella (Depardieu)? Desde esta perspectiva, si Loulou queda humillado ante Nelly y Michel, no sucede lo mismo con respecto al espectador-simpatizante, para quien Michel no es más que un odioso "burgués". A la inversa, ciertos espectadores pueden situarse al lado de Michel (o con Nelly) juzgando a Loulou sin piedad como un "parásito social"...

El análisis se basa principalmente en los diálogos, en la interacción comunicacional, pero también incluye parámetros específicamente fílmicos: la escala y la extensión de los planos, la presencia del emisor en la imagen, la lógica del montaje y, más globalmente, la relación entre la palabra grabada y la imagen.

Este tipo de análisis del diálogo fílmico y de la conversación puede también tener efectos retroactivos sobre ciertas investigaciones acerca de la pragmática del discurso, aportando algunos ejemplos nuevos y situaciones específicas. Es cierto que el material verbal propio del cine plantea problemas que no pueden encontrarse automáticamente en las grabaciones en bruto de "conversaciones auténticas" por lo que, en este caso, las investigaciones sobre el cine pueden desempeñar un papel preponderante.

3.5.2. El análisis de la voz en los films

Tanto las teorías feministas como el psicoanálisis han orientado el interés de los estudios sobre el habla en el cine hacia la voz, un elemento que hasta hace poco sólo se recordaba gracias a la ya célebre expresión de Barthes acerca del "grano de la voz". Michel Chion, con el ensayo ya citado, ya puso el acento en ese "extraño objeto", tan estratégico como resbaladizo. La voz, pues: no el habla, ni la lengua, ni el ruido, ni el canto. Lo que busca el autor es la voz entendida como mito, la voz original de la madre, poniendo en el centro de sus referencias al libro de Denis Vasse *L'ombilic et la voix*, que considera el momento de cortar el cordón umbilical "como estrictamente correlativo a la abertura de la boca y la emisión del primer grito". El interés de Michel Chion se dirige esencialmente hacia la relación entre el hecho de oír la voz y la visualización de su lugar de emisión, relación que desarrolla mediante su teoría del acúsmetro, derivado de un término central del *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer, "acusmático", que se refiere a un sonido que se oye sin percibir la causa que lo provoca. Luego centra su reflexión sobre las voces que no son ni *in* ni *off*, que no están ni dentro ni fuera, "voces que vagan por la superficie de la pantalla", buscando un lugar en el que fijarse, voces que sólo pertenecen al cine, diferenciándose tanto de la voz-comentario de la linterna mágica como de la voz sincrónica del teatro.

Si abordamos aquí esta teoría de la voz es porque se basa en el análisis fílmico detallado de algunos grandes films cuya lectura enriquece notablemente. Tomaremos como ejemplo el análisis de *El testamento del doctor Mabuse*, de Fritz Lang (1933).

El último film alemán realizado por Lang a principios de los años 30 es una especie de film programático con respecto al cine sonoro. La idea central del film consiste en haber dejado mudo a Mabuse, en servirse del sonido para que no se oiga su voz, o mejor, en no reunir jamás esa voz con un cuerpo humano. La voz de Mabuse, que finalmente se revelará de otro, sólo podrá oírse detrás de una cortina. En cuanto al auténtico Mabuse, permanecerá obstinadamente mudo hasta su muerte. Sólo se le verá hablar como fantasma en sobreimpresión, "dotado de una voz irreal e inhumana de vieja bruja": "Un cuerpo mudo, una voz sin cuerpo; de esta manera se escinde el terrible Mabuse para poder reinar mejor".

Chion muestra a la perfección de qué manera la voz de Mabuse acumula todos los poderes posibles sin preocuparse de las contradicciones lógicas: haciéndose pasar por otro, no precisando en ningún momento desde dónde habla, siendo la voz de un muerto, y revelándose como otra voz pregrabada procedente de una máquina, no un acúsmetro sino una "acusmáquina".

El funcionamiento global del film reside en el principio de no conjunción entre la voz de Mabuse y un cuerpo humano: se trata de una voz literalmente "indesacusmatizable". La totalidad del film progresa mediante una sucesión de falsos descubrimientos que no hacen más que sustituirse unos a otros. El guión es únicamente un tejido de ilogismos que sólo se apoyan en lo no-dicho que los recubre, de donde procede también el poder de Mabuse como príncipe del Mal. Sólo vive gracias a esa prohibición de nombrar y de ver que se imponen sucesivamente los personajes. Hofmeister, bruscamente interrumpido en su confesión telefónica al comisario, se vuelve loco antes de poder mencionar el nombre de Mabuse. Hofmeister, como demuestra Chion, representa el deseo del espectador respecto a saber más, a oír pronunciar el nombre-título del film. A lo largo de todo el relato, Hofmeister intenta conservar el contacto telefónico con el comisario Lohman, del mismo modo que el espectador espera la revelación del enigma. Hofmeister, planteado en su conjunto como "ser para la escucha", es el personaje más regresivo del film, una especie de "feto telefónico" que se agarrara incesantemente a la voz entendida como "cordón de transmisión de un flujo ciego y alimenticio".

BIBLIOGRAFIA

1. EL CINE Y LA PINTURA

Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma, le cinéma "underground" américain*, París, Klincksieck, 1985.

Jacques Aumont, "Godard peintre", en Jean-Luc Godard, Les Films, *Revue belge du cinéma*, verano de 1986, nº 16.

Denis Diderot, *Traité du Beau* y *Essai sur la peinture*, Marabout-Université, Verviers, Bélgica, 1973.

Rudolf Arnheim, *Vers une psychologie de l'art*, París, Seghers, 1973. —*The Power of the Center*, University of California Press, 1982 (trad. cast.: *Hacia una psicología del arte*, Madrid, Alianza, 1986; *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984).

Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de F.W. Murnau*, col. "10/18", París, UGE, 1977.

2. EL ANALISIS DE LA IMAGEN FILMICA

Jacques Aumont, "Vertov et la vue", en *Cinémas et réalités*, CIEREC Travaux XLI, Universidad de Saint-Étienne, 1984. — "Notes sur un fragment de *La Chinoise*, de Godard", Sémiologiques, *Linguistique et sémiologie*, nº 6, Presses universitaires de Lyon — "L'espace et la matière", en *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.

David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley, 1981.

Marie-Claire Ropars, "L'ouverture d'*Octobre* ou les conditions théoriques de la révolution", en *Octobre, écriture et idéologie*, París, Albatros, 1976.

Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, París, Gallimard, Cahiers du Cinéma, 1981.

Dudley Andrew, "The Gravity of *Sunrise*", *Quarterly Review of film studies*, vol. 2, nº 3, 1977.

3. EL ANALISIS DE LA BANDA SONORA

Michel Chion, *La Voix au cinéma*, París, éd. de l'Étoile, 1982. — *Le Son au cinéma*, París, éd. de l'Étoile, 1985.

Kristin Thompson, *Eisenstein's "Ivan the Terrible". A Neoformalist Analysis, op. cit.*

Henri Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, SERDOC, 1963.

Michel Fano, "Le son et le sens", en *Cinémas de la modernité*, París, Klincksieck, 1981. — "Entretien sur le son et le sens", *Ça/Cinéma*, nº 18.

Dominique Chateau, "Projet pour une sémiologie des relations audiovisuelles dans le film", *Musique en jeu*. París, Le Seuil, nº 23, abril de 1976.

Michel Marie, "*Muriel*, un film sonore, un film musical, un film parlant", en *Muriel, histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974.

André Bazin, *Orson Welles*, París, Chavane, 1950, reed. Cerf, 1972 (trad. cast.: *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973).

Francis Vanoye, "Comment parler la bouche pleine? ", *Communications*, nº 38, 1983. — "Conversations publiques", *Iris*, "La Parole au cinéma", nº 5, París, 1985.

6 Psicoanálisis y análisis del film

1. ¿POR QUE EL PSICOANALISIS?

El estatuto del psicoanálisis en lo que hemos dado en llamar ciencias humanas y, de manera más general, en la vida intelectual de nuestra sociedad, no es de los más simples. Todo el mundo, o casi, está hoy en día más o menos empachado de Freud y, aunque a menudo de una forma edulcorada, todos declaramos aceptar sin problemas las nociones de *inconsciente* o *complejo de Edipo*. El cine, que muchas veces ha tratado el psicoanálisis como un tema de ficción particularmente rico, ha puesto también su granito de arena a la hora de popularizar y vulgarizar la doctrina freudiana (no sin efectuar ciertas distorsiones y tergiversaciones). Pero, por otro lado, y en la misma medida en que ese conocimiento general que se ha creado es muy aproximativo, la aplicación efectiva de los conceptos psicoanalíticos, sea en el campo que sea, se encuentra siempre con muchas resistencias (y con ello no queremos decir que todas sean injustificadas).

Ahora, a finales de los años 80, el psicoanálisis es —en los estudios literarios y artísticos— el centro, el objeto, el pretexto de debates más intensos que nunca, enfrentado a los defensores de un enfoque crítico de los textos de naturaleza tradicional (=el texto es únicamente el texto, puede y debe relacionarse con la intención de su autor, no existe ninguna separación entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación, etc.) con todos aquellos para quienes el texto, como cualquier otra producción intelectual, está invadido por el deseo del sujeto que lo produce, conservando todas sus huellas y afectando así al sujeto que lo recibe.

Modestamente —y sin querer legitimar aquí, de una manera global, el (importantísimo) lugar que ocupa el psicoanálisis en la actual práctica reflexiva—, querríamos recordar ahora la lógica de su utilización en el campo de los estudios cinematográficos. Como ya hemos señalado, el gran movimiento teórico que empezó a esbozarse desde 1965 partiendo del estructuralismo influyó directamente en el análisis cinematográfico, sugiriendo que se estudiara el film (de una manera real y no sólo metafórica) como un lenguaje: en este mismo movimiento se impuso la idea del análisis fílmico tal y como la estamos describiendo en este libro. Pero, de una manera muy rápida, y bajo la influencia del desarrollo de otras ciencias sociales (sobre todo la relectura althusseriana de la teoría marxista acerca de la ideología), estos enfoques semiolingüísticos del cine y de los films fueron dejando de lado un aspecto esencial del funcionamiento fílmico, a saber, los efectos *subjetivos* que se ejercen en y mediante el lenguaje (cualquier lenguaje). La inclusión en el semioanálisis del cine de una teoría del sujeto es, pues, en sí misma, un movimiento lógico, en cierta manera exigido por la propia teoría desde su mismo interior. En este sentido, lo que resulta menos evidente es el porqué del recurso al psicoanálisis y, más concretamente aún, al psicoanálisis freudiano (y sólo a él) casi siempre a través de la remodelación que le ha infligido la teoría lacaniana del sujeto. En efecto, existen otras teorías sobre el sujeto (todas ellas desarrolladas hoy en día, y de manera muy activa, en el marco de la psicología cognitiva). Si en los estudios filmológicos más recientes (la "segunda semiología del cine", por utilizar la expresión del propio Metz), el modelo psicoanalítico ha triunfado ampliamente, todo ello se debe a una serie de razones que vamos a esquematizar ahora:

— más que cualquier otra teoría del sujeto, el psicoanálisis freudolacaniano se interesa por la producción de sentido en su relación con el sujeto parlante y pensante; no es por casualidad que, sistemáticamente, los textos de Freud a los que más a menudo se refieren Lacan y sus discípulos sean los relativos a *La interpretación de los sueños* y *El chiste y su relación con lo inconsciente*, es decir, aquellos en los que se trabaja de una manera más directa la relación sentido latente/sentido manifiesto;

— más que cualquier otra teoría del sujeto, se interesa por la cuestión de la mirada y del espectáculo: una obra como *Clefs pour l'imaginaire*, de Octave Mannoni (uno de los más fieles discípulos de Lacan), aborda frontalmente el problema de la relación del sujeto espectador con esas producciones imaginarias que son la obra de teatro o el film; y es en las páginas de ciertos psicoanalistas de la Ecole Freudienne (sociedad fundada por Lacan), como André Green o Jean-Louis Baudry, donde han podido leerse las primeras comparaciones sitemáticas entre el dispositivo del cine como espectáculo y la estructura del sujeto;

— la teoría de la ideología de Althusser y sus alumnos se desarrolló, alrededor de 1970, mediante la integración de ciertos elementos de la teoría lacaniana; más explícitamente, en un artículo de 1970, "Idéologie et appareils idéologiques d'Etat", Althusser intenta relacionar el concepto marxista de ideología con el mecanismo de la constitución del sujeto: teniendo en cuenta la importancia del marxismo en los estudios críticos de este período, se trata de un elemento de peso suplementario en el recurso al modelo lacaniano;

— finalmente, la teoría lacaniana del sujeto se basa explícitamente en modelos lingüísticos (a menudo se la ha considerado —aunque en sus principios y de manera poco convincente, todo hay que decirlo— como parte integrante del movimiento estructuralista); existiría así una especie de "principio del mínimo desplazamiento": hay menos distancia entre la lingüística y la "lógica del significante" lacaniana que entre esta última y la psicología cognitiva experimental, por ejemplo (la cual, por el contrario, está mucho más próxima de la lingüística generativa, como atestigua la actual generación de psicolingüistas).

Naturalmente, las razones que acabamos de proporcionar —y otras que también podríamos facilitar— son otras tantas "adivinaciones del pasado" y no pretenden en modo alguno reconstruir una lógica consciente. Convendría añadir aquí que el análisis de films, que en el período que acabamos de definir estuvo muy próximo de ese movimiento de teorización, no tuvo, sin embargo, nada que ver con la práctica psicoanalítica, aunque comparta con ella ciertas actitudes de base.

2. ALGUNAS AMBIGÜEDADES EN RELACION CON EL PSICOANALISIS

Una de las precauciones que siempre ha debido observar la teoría del cine en su recurso al psicoanálisis ha sido (y sigue siendo) la de distinguir tan limpiamente como sea posible entre ciertos usos del psicoanálisis en el campo de las ciencias humanas y de la crítica. En efecto, tanto antes de la "segunda semiología" como fuera de ella, el psicoanálisis, el descubrimiento de lo inconsciente, no ha dejado de inspirar numerosos intentos de explicación, de interpretación y de crítica de las obras de arte. No vamos a exponer aquí la historia de esos intentos, pero nos parece importante mencionar que, precisamente en el campo de los estudios cinematográficos, existen muchos análisis que se reclaman más o menos herederos de la actitud psicoanalítica, pero que a nosotros nos parecen muy alejados de lo que sería una verdadera aplicación de la teoría psicoanalítica al análisis de films.

Para ser breves, diremos que esta utilización del psicoanálisis comprende esencialmente dos tipos de trabajos:

1. Los "biopsicoanálisis", que leen la obra de un autor —en su totalidad o en parte— en su relación con lo que se podría llamar un diganóstico sobre ese mismo autor en tanto neurótico. El enfoque puede variar y se puede utilizar la biografía del autor en mayor o menor grado (o, por el contrario, atrincherarse más o menos estrictamente en su obra), pero el objetivo es siempre el mismo: explicar una producción artística determinada mediante una determinada configuración psicológica (neurótica).

Vamos a limitarnos a dos ejemplos: el libro de Dominique Fernandez sobre Eisenstein, publicado en 1975 y significativamente subtitulado "L'arbre jusqu'aux racines, 2" ("El árbol hasta las raíces, 2": este subtítulo era el título de una obra anterior de Fernandez, subtitulada a su vez "Pyschoanalyse et creation"). La propia Fernandez afirma que considera la obra de Eisenstein como "una autobiografía ininterrumpida, pero en forma de grandiosa transposición que nada tiene que ver con una confesión". El segundo ejemplo es la biografía de Alfred Hitchcock elaborada por Donald Spoto, que descubre los orígenes del "incomparable y extraño genio de Hitchcock" en los acontecimientos de su infancia y, concretamente, en sus relaciones con su madre.

Estos dos libros son muy distintos (el libro de Fernandez utiliza fuentes secundarias, en sí mismas muy poco fiables, mientras que Spoto se basa en una verdadera investigación documental), pero comparten el mismo enfoque: un neurótico (un homosexual reprimido y un sadomasoquista, respectivamente) sublima su neurosis por medio de su creación, la cual, a partir de ahí, podrá leerse (exclusivamente) como síntoma. De este modo, estos "psicoanalistas" leen cada uno de los detalles de los films de Eisenstein o de Hitchcock como algo que remite necesaria y únicamente a ese complejo mediante el cual han definido previamente al sujeto-creador.

2. Las lecturas "psicoanalíticas" de films, en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis. También aquí se trata de un mero asunto de diagnóstico, pero esta vez no a propósito de un sujeto real (del cual siempre se pueden descubrir hechos auténticos, aunque esta esperanza sea a veces en gran parte ilusoria), sino a propósito de un personaje, es decir —como ya hemos subrayado hablando de narratología en el capítulo 4, apartado 3—, a propósito de lo que, en última instancia, no es más que una construcción más o menos rigurosa y más o menos coherente, enteramente determinada por las necesidades del relato y de sus funciones.

Del mismo modo, esta tendencia a "psicoanalizar" a los personajes es más bien confusa. Puede encontrársela, a menudo implícitamente, en innumerables críticas de films (si se considera la crítica de cine como un género en el cual reina, por lo general, la mayor confusión entre realidad y representación). Naturalmente, ciertos films, más que otros, propician y suscitan este tipo de comentario. Es el caso, sobre todo, de films cuyo argumento aborda directamente casos de enfermedad o de neurosis, como *De repente el último verano* o *Recuerda*, o de films que ponen en escena a criminales (a menudo considerados como neuróticos en la mayor parte de los *films noirs*, por ejemplo: véase *El beso de la muerte* y a Richard Widmarck como paradigmas). También podríamos encontrar numerosos ejemplos en el campo del melodrama, género que se presta singularmente bien a una lectura "psicológica". Y finalmente, no hay que olvidar que muy a menudo la industria del cine ha favorecido este tipo de lectura, como atestigua por ejemplo la moda de lo que se llamó el

Los olvidados (1950), de Luis Buñuel

"*western* psicológico", hacia finales de los años 50 (véase el tema explícitamente "edípico" de *El sexto fugitivo*, de John Sturges).

Otro ejemplo bastante revelador dedicado a la obra de Buñuel tiene por autor a un psicoanalista mejicano: se trata de *El ojo de Buñuel*, de Fernando Cesarman (Méjico, 1976). Más aún que Eisenstein o Hitchcock, Buñuel es un terreno privilegiado para el estudio psicoanalítico en razón de su temática explícita: deseos y pulsiones de muerte, sadismo, castración, etc.

Los olvidados se analiza a través del ejercicio de la pulsión infanticida. Los olvidados son los niños abandonados. Cesarman recuerda la frecuencia de la aparición del fantasma inconsciente del asesinato y/o abandono por parte de los padres. En el film, el niño abandonado tiene dos caras, una positiva (Pedro) y otra negativa (El Jaibo). Este último representa la tendencia que impide que Pedro pueda evadirse del territorio del abandono: le despoja constantemente de sus objetos (el cuchillo, el billete...) hasta el punto de arrebatarle la vida incluso al precio de la suya.

Esta figura del abandono se distribuye a través de una categoría bastante amplia de personajes: Ojitos, el joven campesino, los niños de la banda de El Jaibo... "*Los olvidados* nos muestra el producto de

> la relación prohibida: los amantes logran acceder al acto sexual, pero de él nacerán niños no deseados. El fruto de este coito serán todas las formas posibles del abandono: el infanticidio, el parricidio, el matricidio, el amanticidio, etc." (pág. 93)

No es nuestra intención condenar este tipo de trabajo que utiliza el psicoanálisis. Después de todo, la historia del arte, como la del psicoanálisis, están llenas de intentos de explicar la creación artística mediante sus determinaciones psicológicas (se trata de uno de los grandes tópicos heredados del romanticismo). Pero éste es, indudablemente, un terreno muy resbaladizo en el cual no abunda precisamente el rigor y en el que las hipótesis más azarosas y menos seguras parecen ser la regla. En cuanto al diagnóstico que podemos establecer a partir de los personajes de ficción, resulta casi siempre tan inofensivo y anodino como los films y los personajes a propósito de los cuales se emite, que a veces parecen haber sido creados precisamente con esta intención (y también ellos tomando como referencia modelos exagerada y excesivamente simplificados).

3. PSICOANALISIS Y TEXTUALIDAD

Como ya hemos indicado al principio, la utilización del psicoanálisis en el estudio de los films parece derivar de una relación esencial establecida entre la semiología del cine y la teoría psicoanalítica (la cual hay que distinguir netamente, dicho sea de paso, del psicoanálisis entendido como terapia, su aspecto principal, socialmente hablando). Lo que habían dejado al descubierto la descripción plano a plano y los primeros análisis textuales de films, era la existencia de fenómenos muy localizados, de momentos puntuales (o casi puntuales), en el interior del significante fílmico, respecto a los cuales el espectador se sentía más concreta y directamente afectado.

Un ejemplo clásico, pero crucial, es el de las miradas. Sin duda, no hubiera sido necesario esperar al análisis textual para reconocer la importancia del *raccord* de mirada (puede encontrarse una definición muy precisa en un artículo de Jean-Luc Godard escrito en 1956, "Montage mon bon souci"). Sin embargo, la minuciosa descripción del montaje basado en una mirada de una secuencia de *Los pájaros*

> hizo mucho para demostrar (o para descubrir, puesto que en aquella época supuso un verdadero descubrimiento, incluso para el propio Raymond Bellour) que este procedimiento definido y reputado, "transparente" se basaba, de hecho, en fenómenos de fe y de identificación ciertamente repetitivos y de uso corriente, pero no obstante de una naturaleza muy compleja.

Así, pues, lo que la "lógica del significante" permite esbozar es, ante todo, una apreciación de la inserción del espectador como sujeto en el texto fílmico. Esta apreciación reposa sobre una base teórica general, que se puede describir sistemáticamente según dos grandes ejes:

1. La teorización del "dispositivo". Un gran número de trabajos de los años 70 giran alrededor de esta noción de "dispositivo", propuesta para dar cuenta de un hecho fundamental, a saber, que, sea cual sea el film, el conjunto de las condiciones de fabricación y visión de los films (el dispositivo técnico) asigna al sujeto espectador, en tanto sujeto, un cierto "lugar", lo que puede traducirse por un conjunto de disposiciones psicológicas *a priori* (el dispositivo psíquico) del espectador con respecto al film. Las piezas maestras de este dispositivo psíquico son dos: por una parte, lo que se ha denominado elípticamente "identificación con la cámara" (o "identificación primaria", o "identificación del espectador con su propia mirada"); por otra, la posición voyeurista del espectador (el hecho de que el cine intenta satisfacer su "pulsión escópica").

2. La teorización de las marcas de la presencia del sujeto espectador en el texto fílmico, esencialmente a través de la noción de sutura. Este concepto, aún hoy en día objeto de interminables controversias, lo concibió originalmente Jean-Pierre Oudart (en un artículo publicado en 1969) para designar un tipo muy concreto de film, así como de relación del espectador con la "cadena" del "discurso fílmico", relación que Oudart creía poder distinguir en ciertos films de Bresson —y casi únicamente en ellos— en la forma de un tipo muy particular de campo-contracampo. Volveremos sobre ello en el apartado 3.4.

Una vez más, no podemos aquí detallar minuciosamente todo lo que de problemático e incierto hay en estas dos elaboraciones teóricas. Lo que debe importarnos es que, históricamente, se han

convertido en el trasfondo de numerosísimos análisis de films que vamos a comentar seguidamente.

La noción de "dispositivo", tal como la acabamos de recordar, no parece muy indicada —*a priori*— para erigirse en base de un análisis, puesto que, por definición, se plantea la situación espectatorial en cuanto tal, y no en su relación subjetiva con este o aquel film en concreto.

Del mismo modo, los análisis concretos situados en ese cuadro conceptual se han centrado en problemas más particulares, a veces de maneras cuantitativamente muy distintas.

3.1. El complejo de Edipo, la castración y el "bloqueo simbólico"

Los primeros análisis de films que recurrieron a la teoría psicoanalítica se interesaron por la representación y la inscripción en el texto fílmico de "estructuras profundas" de la constitución del sujeto y, antes que nada, por el complejo de Edipo y la castración.

En su análisis de *El joven Lincoln*, de John Ford, publicado en

El joven Lincoln (1939), de John Ford.

1970, los redactores de *Cahiers du Cinéma* evidenciaron el modo en que la figura de Lincoln como poseedor de la verdad y encarnación de la ley (tal como lo presenta el film), puede (y, según ellos, debe) leerse en referencia al carácter patriarcal de esta ley. Tanto en la teoría psicoanalítica como en el film, la ley está asociada simbólicamente al nombre del padre, siendo la relación de cualquier sujeto con la ley un aspecto de su itinerario edípico: más concretamente, la aceptación de la ley del padre, último estadio del complejo de Edipo, supone a la vez el acceso a lo simbólico y una de las etapas del paso a la edad adulta. Este acceso se realiza al precio de una "castración" simbólica (=el sujeto renuncia a seducir a su madre). El análisis descubre esta estructura en diferentes niveles del film: primero, claro está, en numerosos detalles del guión (escrito precisamente con el fin de situar a Lincoln como encarnación de una ley superior), pero también, y de manera aún más convincente, en la representación de la puesta en escena. Lincoln, interpretado por Henry Fonda, tiene una apariencia particularmente rígida, y demuestra, a lo largo del film, una fuerza de voluntad que se manifiesta visiblemente en su mirada (calificada de "castradora" en el análisis). A la vez, existen muchos detalles que pueden leerse como síntoma tanto de su íntima proximidad con la ley (con la justicia, con el derecho, con la verdad), como de su relación con la castración, que él mismo representa simbólicamente. El análisis dedica una atención especial a la relación de Lincoln con las figuras femeninas, y sobre todo con los diferentes rostros de la Madre. La característica más notable de todo este análisis (muy largo, imposible de resumir en unas cuantas líneas) es que nunca se basa en una caracterización psicológica de los personajes: la figura de Lincoln está contemplada como *significante* de la castración y la ley, pero jamás se sugiere que se trate de una encarnación psicológica, consciente. Una de las cualidades más sobresalientes de este análisis (hoy en día ya un clásico) es que no confunde en ningún momento al personaje (del que, por otra parte, habla muy poco) con el "figurante" (=el significante visible).

> De un modo más amplio, este análisis es importante porque fue uno de los primeros que demostró la existencia, en los textos en principio más transparentes, de un "subtexto" estructurado tan estrictamente como el texto manifiesto (y a veces incluso más). Se trata de un aspecto que hoy en día parece ya indiscutible y que numerosos análisis de films —sobre todo hollywoodienses— han convertido en una de sus premisas principales.

El otro texto analítico ya clásico en este campo es el análisis que realizó Raymond Bellour a propósito de *Con la muerte en los talones*, de Hitchcock (publicado en 1975, pero ya divulgado por su autor en distintas formas antes de esa fecha). Aparentemente, el propósito de Bellour es muy distinto al de los redactores de *Cahiers du Cinéma*. El film que escogió para su análisis es un film de aventuras, por así decirlo uno de los films menores de su autor. Ahora bien, el análisis de Bellour pone precisamente en evidencia, tanto en el relato como en la puesta en escena del film, la misma presencia del complejo de Edipo y de la ley del padre. Sin duda, esta vez no se refieren a un personaje excepcional como Lincoln —que encarnaba la ley—, sino a un personaje "medio", "como usted y como yo". Y no obstante aparece aquí literalmente el mismo esquema edípico: relación de dependencia amorosa con respecto a la madre, conflicto con el padre y finalmente aceptación de la ley del padre al precio de renunciar a la madre, y acceso a la edad adulta simbolizado en el abandono de la madre por otro objeto de deseo. Bellour se dedica sobre todo a desmontar y exponer brillantemente la manera en que el film presenta, bajo diversos disfraces, la figura del padre simbólico que interpreta el papel de significante de la ley. Si el análisis de *El joven Lincoln* revelaba en profundidad un gran número de conclusiones, el de *Con la muerte en los talones* aún descubre más. A diferencia del análisis del film de Ford, que está realizado a partir de grandes bloques de escenas y sin recurrir a ningún tipo de *microdécoupage*, el trabajo de Bellour mezcla el análisis de conjunto del film y el microanálisis de fragmentos. La lectura del film en su totalidad plantea las etapas de este itinerario edípico, que coinciden en el film con la trayectoria física del héroe. Para Bellour, el momento crucial es aquel que se refiere a la relación entre el héroe, Thornhill, y la joven protagonista, sintomáticamente llamada Eve, desde su encuentro en el tren hasta la escena final en el monte Rushmore. Para aclarar esta relación entre el hecho de la formación de una pareja y el film concebido como itinerario, Bellour analiza detalladamente una escena clave (probablemente la más célebre de todo el film): aquella en que el héroe es atacado por una avioneta. Este análisis destaca, entre otras cosas, la importancia del papel desempeñado por los medios de locomoción en la estructura del film. De ahí que, pasando al nivel del macroanálisis, Bellour afirme que el avión —cuyo papel se pone en evidencia en el nivel microtextual— tiene la misión de relacionar entre sí, en el nivel macrotextual, todos los símbolos de la castración. De una manera más amplia, Bellour considera este efecto de correspondencia entre micro y macroestructura como una característica general del film de ficción clásico, característica que él denomina "bloqueo simbólico".

> Entre el "paradigma de los medios de locomoción" en el segmento analizado y el paradigma en el que este último se inscribe, en el nivel del conjunto del film, existe, según Bellour, un "efecto de espejo". La aparente clausura de cada escena es engañosa, puesto que todas ellas están *atravesadas* por el sistema textual: de ahí la "impresión vertiginosa" según la cual cada elemento anuncia otro elemento que "lo arrastra, lo desdobla y lo redistribuye en el reflejo de la ficción", descubriendo al mismo tiempo, y de una manera más amplia, un carácter "indirecto" del efecto de simbolización que lo convierte en algo incesante". Dicho de otro modo, según Bellour en todo gran film clásico existen "uno o más sistemas que aseguran específicamente la circularidad de la estructuración simbólica" (y aquí podría incluirse el paradigma de los medios de locomoción) y que él llama "bloqueo simbólico": el complejo de Edipo, el código simbólico que abre y cierra el film, "se propaga, mediante una jerarquización sabiamente orquestada y según un continuo efecto de eco, tanto en el nivel del destino aparente en su totalidad, como en el de los infinitos detalles de cada uno de sus componentes", desde las grandes estructuras narrativas a los detalles formales de cada fragmento.

No podemos detenernos aquí en la riqueza de los detalles que ilustran estos dos análisis. Tanto uno como otro tienen una importancia inmensa, pero menos —según creemos— por los análisis que han engendrado (más o menos repetitivos, en la medida en que se inspiran en estos modelos) que por la influencia que han ejercido en la teoría del cine en general: ambos son una perfecta y renovada demostración de esa interdependencia entre el análisis y la teoría de la que ya hemos proporcionado varias pistas.

3.2. Las identificaciones secundarias

Otro tipo de enfoque podría centrarse no tanto en la localización de las grandes matrices simbólicas inscritas en el texto, como en un análisis de los films en términos de identificación.

Ya hemos recordado un poco más arriba una de las bases de la teorización del "dispositivo" cinematográfico, a saber, la noción de una "identificación primaria". Este fenómeno, fijo en su constancia, va acompañado —teóricamente— de otros fenómenos de identificación, más contingentes, incluso más evanescentes, y en cualquier caso totalmente dependientes de la relación de *cada* individuo-espectador con la situación ficcional. Estas identificaciones "secundarias" encubren, al menos superficialmente, algo que la crítica de cine descubrió hace ya mucho tiempo: que el film suscita en el espectador afectos, simpatías y antipatías, y que estos afectos se dirigen a menudo hacia los personajes en cuanto tales (de ahí la idea, tan machacada en los debates de cineclubs y tan simplificadora, según la cual siempre existe una necesaria identificación con alguno de los personajes, preferentemente el "bueno", mientras que el "malo" suscitaría nuestra aversión). Esta noción de "identificaciones secundarias" no es demasiado rica en detalles, pero es evidente que, al sacar a relucir el microdetalle de nuestra relación con el texto fílmico, se erige en muestra del análisis fílmico (y de manera casi exclusiva: resulta difícil afrontar realmente una teorización general de las identificaciones secundarias, o por lo menos una teorización que hable del film y no de la subjetividad en general).

No existe ningún análisis publicado en forma escrita que se centre en esta cuestión, y ello por una razón evidente: la identificación es un fenómeno subjetivo, en todos los sentidos de la palabra. Es poco probable que se puedan describir, en este o aquel film en concreto, indicios identificativos *absolutos* (=válidos para cualquier espectador, para el espectador en general). Por el contrario, sí que creemos posible poder localizar los "microcircuitos de identificación en el texto de superficie" (Alain Bergala), es decir, los elementos textuales que *se prestan* a la identificación (aunque, por lo que sabemos, esto es algo que jamás se ha intentado). Naturalmente, la lista de estos elementos goza de muy poca estabilidad, pero se podría constituir, en una primera aproximación, a partir de lo que se sabe (o se supone) acerca de la identificación en el cine.

Está claro, por ejemplo, que las identificaciones secundarias tienen como soporte privilegiado ciertos elementos de la *narración*, esencialmente: 1) los personajes, o más exactamente, los *rasgos* constitutivos de los personajes, y 2) las situaciones, o más exactamente, los acontecimientos unitarios de cada situación. (Aunque, en cine, estos elementos narrativos se convierten en el pretexto de la identificación en la medida en que se *visualizan*).

> Si yo leo, por ejemplo, *El sueño eterno*, de Raymond Chandler, podría, mediante la descripción que proporciona, identificar ciertos rasgos del personaje de Philip Marlowe: su tendencia a la ironía o a la autoironía, evidente en ciertas réplicas de la novela, o, en otro nivel, las indicaciones que se dan sobre su afición al *whisky*, etc. , y quizá podría identificarme con alguno de estos rasgos, de modo que el conjunto de mis identificaciones parciales dictaría mi relación global con el personaje. Lo mismo sucede con las situaciones del libro, donde uno puede "reconocerse" más o menos y que, a su vez, pueden suscitar una mayor o menor identificación.
>
> Si veo el film que se filmó a partir de ese libro (dejando aparte las numerosas transformaciones que experimentó el argumento), esas identificaciones subsistirán como principio, pero aparecerán otras características —las visuales— que las modificarán por completo o las precisarán: la ironía de Philip Marlowe, interpretado por Humphrey Bogart, puede convertirse para mí en un insoportable aire de superioridad, o, por el contrario, puedo mostrarme sensible ante el aspecto "derrotado" del rostro de Bogart, y modificar mi percepción de su ironía hasta convertirla en impotencia, etc.

Sería, sin duda, muy interesante intentar realizar este tipo de localización, a pesar de todos sus peligros (incluso podría constituir un excelente ejercicio de análisis en una situación pedagógica). Debería resultar igualmente instructivo estudiar un film desde este punto de vista, a la luz de lo que se pueda saber a partir de las determinaciones de su producción. Un caso particularmente ilustrativo podría ser, asimismo, el de Hitchcock, que a menudo se vanaglorió de ser un "director de espectadores", es decir, de prever las reacciones del público respecto a tal o cual elemento: el trabajo analítico consistiría, pues, en intentar reconstruir el "cálculo" de las identificaciones y ponderar su eficacia. Es ocioso añadir que se trata de una empresa que se debería abordar con muchísima prudencia, puesto que siempre se corre el riesgo de caer en una crítica de "intenciones", con todo lo que supone.

3.3. Psicoanálisis y narratología: narrador, personaje y espectador

El estudio de las identificaciones secundarias nos lleva ahora a interesarnos más de cerca por los personajes y por las relaciones que el espectador mantiene con ellos. Profundizando en la cuestión del narrador, es decir, desde una perspectiva principalmente narratológica, Marc Vernet formula la hipótesis de una cierta homología entre la situación del espectador y la del personaje del film, sobre todo cuando se trata de un personaje que ocupa la posición de narrador. De esta manera, en el film policíaco, el detective privado que desea ver o saber es una figura delegada, en el seno de la ficción, de la posición que en la sala ocupa el espectador. Marc Vernet ha planteado esta homología a partir de dos figuras estilísticas muy concretas: la mirada a la cámara y la voz en *off*.

Como muchas expresiones originales de origen técnico, la mirada a la cámara es una expresión "un poco chapucera", como nos precisa el propio Vernet, puesto que pretende dar cuenta en términos de *rodaje* de un efecto producido en la *proyección* del film, a saber, que el espectador tiene la impresión de que el personaje mira directamente, desde la diégesis, al lugar de la sala en el que él se encuentra (esta idea tan clásica ha dado lugar a una película como *La rosa púrpura de El Cairo*, de Woody Allen). De esta manera se alinean tres espacios distintos: el rodaje, el universo diegético y la sala de cine, justamente el efecto que desea producir la figura de la "mirada a la cámara". Vernet cita el ejemplo de dos géneros en los cuales la mirada a la cámara resulta muy frecuente: la comedia musical y el *burlesque*. En un número cantado de *Swing time*, por ejemplo, la estrella (en este caso Fred Astaire) va por delante del personaje. Fred Astaire es esa figura "transdiegética", traspasada de film a film, a la que se reduce toda estrella y en la que se exhibe mostrando su *savoir faire*. ¿Estrella de cine? Sí, pero antes que nada estrella de *music-hall*. En el *burlesque*, dos casos de mirada a la cámara: en el primero, se toma como testigo al espectador, por medio de la mirada y la palabra, para comentar irónicamente, como en un *grand-guignol*, la acción o las características de un *partenaire*. En este caso, el hecho de que se dirijan al espectador para tomarlo como testigo adopta la forma de la referencia a un tercero. El segundo caso posible sólo se distingue del primero en su ausencia de habla y en que no provoca la misma reacción hacia el personaje por parte del espectador: es la mirada de Laurel que no comprende nada de lo que pasa y que parece pedir la ayuda y la colaboración del público. Esta mirada a la cámara es un breve encuentro entre la estrella y el espectador en el que aquélla, de manera un tanto perversa, ofrece su propia inexistencia: encuentro mutilado, desajuste entre la estrella presente en el rodaje pero ausente en la proyección y el público ausente en el rodaje pero presente en la proyección. El *partenaire* implicado en esta mirada a la cámara, no es el individuo-espectador real, sino un *partenaire* colectivo (el público) y a la vez imaginario (el otro público), poniéndose el acento en esa relación que excluye al espectador que está en la sala.

Marc Vernet resume así la cadena que ata al actor con el espectador: estrella-metapersonaje-personaje-público diegético-metapúblico-público real-espectador. Estructura en espejos que se reflejan unos a otros, estructura de piel de cebolla que no deja de recordar, en su funcionamiento, la situación que puede experimentar cualquier individuo, "especialmente si se siente invadido por la nostalgia, cuando contempla con delectación a ese personaje que una vez fue, que una vez creyó ser, que pudo haber sido, que ya no es, que quizá nunca ha sido, pero en el que, no obstante, gusta de reconocerse. Figura relegada al pasado, figura del Ideal del Yo que Freud definía como el sustituto del narcisismo perdido en la infancia".

La "mirada a la cámara" es, del mismo modo, una mirada ambigua, porque es el fruto de un compromiso entre un encuentro fructífero y otro que acaba en fracaso. Así podemos encontrarlo en el film clásico, en dos situaciones diegéticas opuestas: el encuentro amoroso y la cita con la muerte. En cuanto al primero, el ejemplo clásico por excelencia según Marc Vernet es la célebre escena de *Laura* (Otto Preminger, 1947) en la que el héroe se encuentra cara a cara con la heroína. Laura, toda vestida de blanco, vuelve milagrosamente del campo cuando todo el mundo la creía muerta y sorprende al inspector McPherson en su propia casa, donde él parece cómodamente instalado. En un primer plano, Laura ofrece a la cámara su rostro y una mirada sorprendida, pero claramente dirigida al objetivo. En los dos siguientes planos, esta mirada se desplazará hacia el fueracampo para poco a poco volver a tomar una dirección "normal". Lo extraño es que en los planos con los que se alterna, McPherson mira siempre al fueracampo, lo cual dinamita por completo el concepto del *raccord* de mirada, con lo que se refuerza la idea de un *tête à tête* entre la heroína y el espectador, que aún no la había visto en todo el film. Hay algo de ofrenda en este primer plano que viene a rellenar, en una agradable sorpresa, una ausencia de la imagen. Pero toda la puesta en escena subraya machaconamente dos cosas. Por una parte, Laura es una aparecida, un fantasma, puesto que ha sido asesinada antes del principio del film (o, por lo menos, eso es lo que el espectador creía hasta ese momento). Su vestimenta, además, la hace parecer a la vez un espectro y una novia casi en miniatura. Por otra lado, los planos precedentes han insistido en la monomanía del detective, en el hecho de que se está adormeciendo mientras se va sirviendo tragos de una gran botella de *whisky*. Todo el mundo tiene que pellizcarse para convencerse de que no está soñando. Finalmente, no se puede ignorar lo que sigue: Laura, a su vez, se verá sometida sin piedad a la mirada fría y un poco sádica del inspector: se trata de la implacable alternancia entre el deseo y la ley. Mediante esta vacilación y esta inversión se definen tanto el papel que desempeña como el efecto que produce la "mirada a la cámara". El espectador es sólo un papel interpretado por el sujeto.

3.4. El espectador en el texto: la "sutura"

Finalmente, otro de los grandes enfoques analíticos se centra también en la cuestión de la mirada, y sobre todo en el papel que desempeñan la miradas representadas en la pantalla, en el marco de la actualización del fenómeno conocido como *sutura*. Como indica la propia palabra, se trata de una metáfora que quiere indicar (hipotéticamente, claro está) la clausura del enunciado fílmico, puesto que ella misma halla su forma en la relación establecida entre el sujeto espectador y ese enunciado fílmico. Según la descripción que proporciona Oudart, todo campo fílmico instaura, implícitamente, un campo *ausente*, supuesto por el imaginario del espectador. Los objetos en campo (incluidos, por supuesto, los personajes visibles en ese campo) son otros tantos significantes de ese campo ausente. Por otra parte, y de una manera contradictoria, cada imagen pretende erigirse en "resumen significante", unidad autónoma de significación: ciertas imágenes poseen incluso una relativa autonomía semántica (simbólica, según Oudart). Dos imágenes sucesivas (dos planos sucesivos) funcionarán, pues, como dos "células" autónomas que sólo podrán articularse mediante una fuerte metonimia o un enunciado extrafílmico (verbal). La sutura, según Oudart, es, por el contrario, una forma puramente fílmica de articulación entre dos imágenes sucesivas: puramente fílmica porque está basada en mecanismos que no dependen del *significado* de las imágenes que deben articularse, desarrollándose enteramente en el nivel del significante fílmico y, muy especialmente, en el nivel de la relación campo/campo ausente. Así, Oudart lee la sutura del campo como todo esto a la vez: 1) la aparición de una carencia (el campo *ausente*); 2) la abolición de esa carencia por medio de la aparición de algo que proviene del campo ausente: la "sutura" es lo que anula la "abertura" introducida por la posición de una "ausencia". Este modelo (que aquí hemos simplificado mucho, sobre todo en la eliminación de su dimensión normativa) está destinado, según su autor —aunque jamás lo diga de manera explícita—, a asegurar en el texto fílmico la *representación* de un fenómeno de "sutura" más general, el que se produce en la relación entre el sujeto parlante y su propio discurso, según el modelo propuesto por Jacques-Alain Miller, un discípulo de Lacan en el que Oudart se inspira casi literalmente. Para Oudart, la sutura es un caso de figura límite, incluso excepcional. En el cine de la no-sutura, el campo imaginario es siempre el campo de una ausencia y "del sentido no se percibe más que la letra muerta, la sintaxis". Por el contrario, en el cine de la sutura el significado no procede del resumen significante de una imagen, sino de la relación entre dos imágenes: el espectador tiene así acceso a un sentido verdaderamente fílmico.

Esta teoría, difícil de comprender en razón del carácter elíptico y alusivo del artículo de Oudart, es además prácticamente inverificable. Tal como la expone Oudart, presenta el inconveniente suplementario (!) de ser profundamente normativa, puesto que introduce una jerarquía de valores entre el cine de la sutura (aquel que es plenamente cinematográfico, y que por desgracia queda reducido a ciertos films de Bresson y algunas secuencias de Lang) y el resto de la práctica cinematográfica... Por estas dos razones —oscuridad de la teoría y discutible limitación de su campo de validez—, y tras la aparición del texto de Oudart, más o menos una docena de autores intentaron recoger su modelo ampliándolo cada vez más. Ya hemos mencionado uno de los textos en los que este intento adquirió su forma más pura: el análisis de un fragmento de *La diligencia* realizado por Nick Browne. En él podemos encontrar, sin ningún tipo de ambigüedad, una ampliación del mecanismo postulado por Oudart, no sólo en todos los casos de campo/contracampo, sino también en la relación entre dos planos sucesivos que articulan dos miradas de una

Anne Wiazemski en *Al azar de Baltasar* (1966), de Robert Bresson.

La tumba india (1959), de Fritz Lang.

manera menos estricta (lo que Browne llama la estrategia de la "mirada representada"). Pero, sin lugar a dudas, el autor que ha intentado de un modo más sistemático ahondar analíticamente —basándose en dos ejemplos textuales concretos— en esta noción de sutura ha sido Stephen Heath.

Por sí misma, la noción de sutura es demasiado problemática como para convertirla en tema de análisis. Pero, por el contrario, sugiere un enfoque de los textos fílmicos dedicado a analizar, no tanto la presencia inmanente en el texto de estructuras del inconsciente en general, no tanto la relación inmediata e incesantemente variable del espectador con el film, como los significantes del sujeto espectador en el texto. Este tipo de análisis, sin lugar a dudas, deberá basarse ampliamente en el más evidente de estos significantes: la *mirada*. Pero la idea de "sutura", en el sentido más extenso que adquiere la mayoría de las veces, incluye de hecho las distintas posiciones del sujeto-espectador en relación *tanto* con el espacio del campo, *como* con el del "otro campo". Si esta relación se hace más aparente, y en mayor medida susceptible de transformación, en el momento del *raccord*, no es menos cierto que, por naturaleza, varía más o menos continuamente en el curso de un mismo plano (sobre todo en función de las miradas mutuas de los personajes en pantalla, pero también de su posición en el espacio y, de manera general, de la mayor o menor "señalización" de ese "cuarto lado" de la escena que constituye el encuadre). Un análisis fílmico realizado en estos términos y según esta base estaría, pues, en su desarrollo concreto, muy próximo a un análisis de la puesta en escena.

3.5. Los análisis feministas en los Estados Unidos

Finalmente, es necesario mencionar aquí —debido a la considerable importancia (cuantitativa y cualitativa) que han adquirido durante los últimos años— los análisis de films centrados en cuestiones que acabamos de describir, pero desde un punto de vista más particular, de inspiración feminista, poniendo el acento, en el interior de esos mismos problemas, en lo que respecta tanto a la representación de la mujer como objeto de deseo (y objeto de la pulsión escópica), como a las diferencias de posición existentes entre los figurantes masculinos y femeninos en relación al papel de la mirada.

Esta corriente, prácticamente inexistente en la literatura analítica francesa, ha adquirido sin embargo una gran difusión en los países de lengua inglesa (difusión favorecida, en la América del Norte, por la existencia, desde hace una quincena de años, de un marco institucional en el interior de la universidad: lo que se llaman los "*Gender Studies*"). De este modo, todos los textos importantes escritos sobre este tema se han publicado en inglés. De entre los artículos con mayor vocación teórica general, el más citado es el de Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975).

Vamos a resumir a continuación este importante artículo, casi desconocido para el público de habla no inglesa. El punto de partida puede plantearse así: la mirada del sujeto humano (y como consecuencia, también los espectáculos y las imágenes) conlleva en sí misma una interpretación de la diferencia entre los sexos. La mujer, que en la teoría psicoanalítica simboliza la amenaza de la castración, es para el hombre un significante de alteridad.

Luego la autora recuerda que el dispositivo cinematográfico está basado en dos mecanismos subjetivos principales: el *voyeurismo* (=una pulsión que toma al otro como objeto: el hecho de mirar a una persona como objeto tiene siempre, pues, una base erótica) y la *identificación* (el cine dominante está relacionado con la forma humana, en todos los niveles —escala, espacio, argumentos—, proponiéndose así como una especie de espejo). Mulvey contempla estos dos mecanismos como relativamente contradictorios, puesto que mientras el primero implica la separación entre el sujeto y el objeto de la mirada, el segundo supone una identificación.

En la realidad, el placer de la mirada está dividido en masculino (activo=placer de mirar) y femenino (pasivo=placer de ser mirado). En el cine, la presencia visual de la mujer en el film narrativo tiende a congelar el flujo de la acción, dando lugar a la contemplación erótica. Esta contradicción se resuelve en los momentos de espectáculo puro (primerísimos planos de rostros, de piernas...) o de espectáculo dentro del espectáculo (por ejemplo, las comedias musicales). En el film narrativo clásico, el papel del hombre es activo, puesto que es quien provoca los acontecimientos y el portador de la mirada del espectador, "neutralizando" así el peligro que representa la mujer como espectáculo (ya que la mujer, que significa la castración, amenaza siempre con hacer aparecer la ansiedad).

Mulvey analiza finalmente, basándose en algunos ejemplos, las soluciones que presenta en concreto el cine clásico para enfrentarse a este "peligro" que oculta la imagen femenina. Así, el cine negro resucitaría el trauma primitivo (=el descubrimiento de la ausencia del pene de la madre) en la forma transfigurada de escenas de sadismo. Y un cineasta como Josef von Sternberg encontraría la solución en el campo del fetichismo (el héroe macho, literalmente, no *ve a* la mujer), etc.

Sobre la base del texto de Mulvey y de algunos otros, se ha desarrollado una corriente *crítica* (que aquí no nos concierne directamente), pero también una corriente de tipo analítico. Los primeros análisis publicados estaban generalmente dedicados al análisis de "films femeninos" (en el sentido de "films en los cuales una mujer desempeña el papel principal", como *The Revolt of Mamie Stover*, de Raoul Walsh, o *Imitación a la vida*, de Douglas Sirk), y se preocupaban directamente de evidenciar la diferencia de estatuto existente entre la mirada masculina y la mirada femenina entendida en el sentido que le da Mulvey. Desde hace algunos años, estamos asistiendo a un desplazamiento bastante pronunciado del centro de interés de estos análisis femeninos, que ahora ya se interrogan más acerca de la posibilidad de una "alternativa" al cine clásico hollywoodiense. Lo más corriente en este tipo de enfoques es que se vean lógicamente privilegiados ciertos films realizados por mujeres. Sea cual fuere el film analizado, actualmente la cuestión parece residir menos en la localización de las diferencias de representación en la pantalla entre el hombre y la mujer, que en el intento de comprender y describir el

Imitación a la vida (1959), de Douglas Sirk.

modo en que un film puede (podría, debería) dirigirse a "un" sujeto espectador femenino.

BIBLIOGRAFIA

1. ¿POR QUE EL PSICOANALISIS?

Adolfo Fernandez-Zoila, *Freud et les psychanalyses*, París, Nathan-Université, 1986.
Sigmund Freud, *La Science des rêves*, París, PUF, 1971. — *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, col. "Idées", París, Gallimard, 1971. (trad.cast.: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1986).
Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, París, Le Seuil, 1969.
Louis Althusser, "Idéologie et appareils idéologiques de'Etat", *La Pensée*, nº 151, junio de 1970.
Jean-Louis Baudry, *L'Effet-Cinéma*, París, Albatros, 1978.

2. ALGUNAS AMBIGÜEDADES EN RELACION CON EL PSICOANALISIS

Dominique Fernandez, *Eisenstein*, París, Grasset, 1975.
Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York, Little, Brown and Co., 1983. (trad. cast.: *Alfred Hitchcock*, Barcelona, Ultramar, 1986).
Marc Vernet, "Freud: effets spéciaux. Mise en scène: USA", en *Communications*, 23, Psychanalyse et cinéma, París, Le Seuil, 1975.
Fernando Cesarman, *L'Œil de Buñel*, París, éd. du Dauphin, 1982, (trad. cast.: *El ojo de Buñuel*, Barcelona, Anagrama, 1976).

3. PSICOANALISIS Y TEXTUALIDAD

Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, col. "10/18", París, UGE, 1977, reed. 1984. (trad.cast.: *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
Colectivo, *Young Mister Lincoln* de John Ford, *Cahiers du Cinéma*, nº 223, agosto de 1970.
Nick Browne, "Relire *Young Mister Lincoln*", en *Le Cinéma américain, Analyses de films*, t. I.
Raymond Bellour, "Le Blocage symbolique", en *Communications*, 23, reed. *L'Analyse des films, op. cit.*
Alain Bergala, "Le Film et son spectateur", en *Esthétique du film, op. cit.* cap. 5, (trad.cast.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1989, 1ª reimpr.).

Marc Vernet, "Le regard à la caméra", *Iris*, nº 2, 1983. — "Figures de l'absence 2: la voix off", *Iris*, nº 5, 1985. — "Le personnage de film", *Iris*, nº 7, 1986.
Jean-Pierre Oudart, "La suture", *Cahiers du Cinéma*, nº 211 y 212, abril y mayo de 1969.
Stephen Heath, "Notes on Suture", *Screen*, vol. 18, nº 4, 1977-1978.
Philippe Arnaud, "Procès de Jeanne d'Arc, Visions", en *Robert Bresson*, París, *Cahiers du Cinéma*, 1986.
Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nº 3, otoño de 1975.

7 Análisis de films e historia del cine. Verificación de un análisis

1. ANALISIS DE ESTRUCTURAS INMANENTES O ANALISIS DE FENOMENOS HISTORICOS

Ahora trataremos de cuestionar la autonomía absoluta de un sistema fílmico y de comprobar si el análisis tiene siempre ante sí estructuras inmanentes, propias únicamente de un texto, o si por el contrario estas estructuras pueden ser susceptibles de un cierto número de recurrencias, de repeticiones más o menos sistemáticas. ¿Resulta posible, a través del análisis de obras concretas, revelar fenómenos históricos y definir, mediante la permanencia de ciertos rasgos, estilos fílmicos propios de épocas determinadas? Estas cuestiones son el horizonte de la mayor parte de los intentos de análisis de amplios corpus de films característicos de la investigación de los últimos cinco años: los trabajos de Lagny-Ropars-Sorlin sobre el cine francés de los años 30, los de Bordwell-Staiger-Thompson sobre el "cine clásico americano", los del

equipo de Gaudreault-Gunning sobre el cine de los orígenes hasta 1908, o los de Noël Burch sobre el cine japonés, por limitarnos a los proyectos más ambiciosos...

1.1. Análisis de films e intertextualidad

La casi totalidad de los análisis de films que hemos abordado a lo largo de esta obra desconfiaban —y con razón— de los enfoques basados en el recurso a las fuentes o a las intenciones del equipo de realización, en el discurso crítico estrictamente contemporáneo a la distribución del film. Estos métodos obligan casi siempre a limitar el análisis a la enumeración de anécdotas o detalles informativos sistemáticamente repetidos en detrimento de un enfoque más sistemático e interpretativo. Sin embargo, siempre es útil conocer bien el contexto de producción de una obra y la genealogía estética en la cual pretende inscribirse. El ejemplo de dos films de Jean-Luc Godard, respectivamente estudiados por Dudley Andrew (*Al final de la escapada*, 1960) y por Michel Marie (*El desprecio*, 1963) nos permitirá ilustrar el interés de la perspectiva intertextual.

El inter-texto y el fenómeno de la intertextualidad pertenecen al vocabulario crítico de Julia Kristeva y de Roland Barthes (véase el capítulo sobre el análisis textual). Este fenómeno permite recordar que todo texto es el producto de los demás textos, de la absorción y la transformación de una multiplicidad de otros textos.

Como escribe Roland Barthes: "Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores. (...) La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que no van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de *productividad* y no de simple *reproducción*".[1]

---

[1] *Théorie du Texte*, E.U., p. 1015.

1.1.1. *Al final de la escapada*: la autenticidad y la referencia

En su estudio "Au début du souffle: le culte et la culture d' *A bout de souffle*", Dudley Andrew se pregunta cómo pudo el film de Godard conciliar dos deseos contradictorios: un deseo de "autenticidad", de expresión de una voz radicalmente nueva y personal, y por otra parte un deseo de referencias y de filiación, de reapropiación de los códigos del cine americano de serie B: "A través de un tejido de referencias y de citas, *Al final de la escapada* presenta una relación espontánea entre la postura de su director y la vida urbana contemporánea. Es su reivindicación y su paradoja", precisa el autor. Al principio de su artículo, analiza la primera etapa cultural de Godard, la que va de 1949, fecha de su encuentro con el cine, hasta 1960 (estreno del film). Durante esta etapa, en sus críticas y en sus primeros cortometrajes, Godard no cesa de afirmar la omnipresencia de la moral y su necesidad en la vida cultural de la posguerra. El verdadero arte sólo puede ser fruto de creadores sinceros que rechacen toda concesión al cine de *qualité*. Andrew insiste en las referencias a Malraux y a Sartre como modelos de actitud moral y política para Godard. Las características de la vida moderna son, según él, la rapidez de acción, la audacia y el ingenio, cualidades que descubre en las primeras novelas de Malraux y en su destino político (su compromiso con el bando republicano durante la guerra de España y su film *Sierra de Teruel*, 1939-1945).

Godard vuelve a encontrar esta espontaneidad en el cine americano de serie B, y concretamente en el cine negro. Dudley Andrew despliega con gran perspicacia todas las referencias explícitas e implícitas a los films negros que pueden encontrarse en *Al final de la escapada*, a menudo citadas de un modo alusivo pero rara vez enumeradas y analizadas. Hay citas directas, como el cartel de *Más dura será la caída* (*The Harder they Fall*, Mark Robson, 1956), la fotografía de Humphrey Bogart, el fragmento de diálogo de *Vorágine (Whirlpool*, Otto Preminger, 1949) que se oye en una sala de cine —voces de Gene Tierney y de Richard Conte—; hay, sobre todo, referencias narrativas a situaciones típicas o concretas: *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946), *¿Angel o diablo?* (*Fallen Angel*, Otto Preminger, 1945), la agresión en los lavabos públicos que procede directamente de *Sin conciencia* (*The enforcer*, 1951), de Raoul Walsh y Bretaigne Windust, la anécdota que Poiccard cuenta a Patricia a propósito del conductor de autobús que roba una fortuna para impresionar a una chica y que resume el argumento de *El demonio de las armas* (*Gun crazy*, J. H. Lewis, 1949), la réplica del inspector Vital a Tolmatchov ("¿Recuerdas cuando entregaste a tu amigo Bob?") que remite a *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1955)... Dudley Andrew evoca incluso el tono general de cine negro que domina el film, representado por el sueño de Poiccard referente a ir al sur, a Italia, con su compañera y su dinero, que recuerda los sueños de "seguridad más allá de la frontera", la de Méjico, de tantos y tantos antihéroes de los años 40.

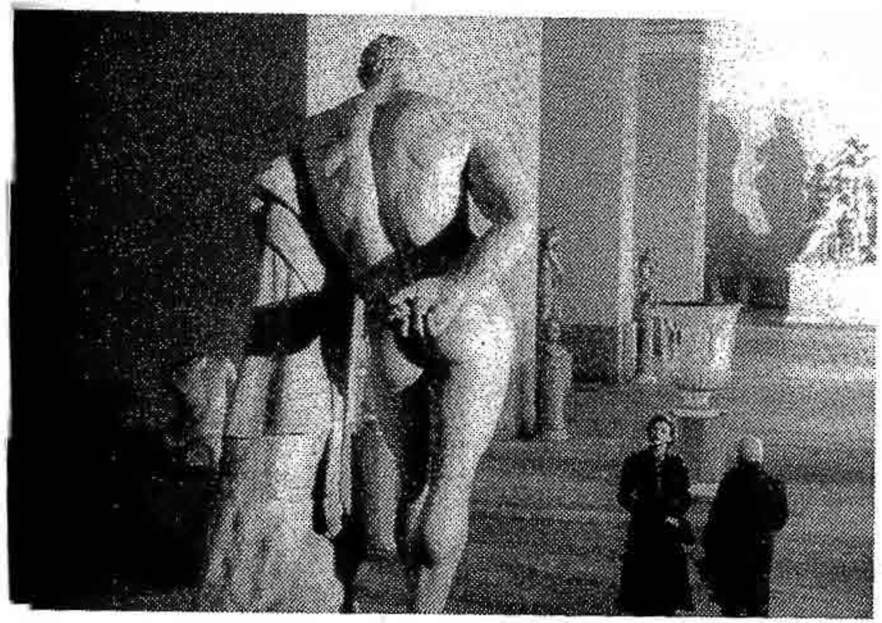
Después Andrew habla de la "sombra filosófica" del film y recuerda que Michel Poiccard fue recibido como una "reencarnación del Roquentin de Sartre, del Meurseault de Camus y de los héroes perversos de Genet", lo que le permite, a través de la filiación existencialista, ampliar las referencias cinematográficas más allá de América y conducirlas hasta territorio francés. Belmondo sería así una réplica del personaje encarnado por Jean Gabin, fumando y caminando por una habitación durante sus últimas horas de vida, como en *Le jour se lève*, o jugando con el oso de peluche de su amiga. Este tipo de relaciones adquiere más pertinencia aun en el caso de *Quai des brumes*, donde Gabin espera escapar como desertor en un barco con Michèle Morgan, pero es abatido en el último momento. Andrew, a través de esta filiación, ve el recorrido de un modelo teórico cuyo origen se encontraría en el cine expresionista alemán.

> "En efecto, en los films llenos de pesimismo que precedieron a la segunda guerra mundial, Gabin inauguró un estilo de interpretación poderoso y taciturno. Construía sus papeles sobre actitudes en gran medida heredadas del expresionismo alemán, pero él les daba una apariencia nueva, sin permitir que se repitieran en más de un film. Es el modelo que, durante la guerra, encarnaría Bogart en los Estados Unidos, transmitiendo sus características a Dana Andrews, a Fred McMurray y al catatónico Richard Widmark. Se trata de una tradición que vuelve a Francia con *Al final de la escapada*."

Estas referencias intertextuales son utilizadas, al menos de dos maneras distintas. La primera, y la más llamativa, acentúa el impacto estético y filosófico de su propio empeño "relacionándolo con el cine negro de baja estofa, con sus infernales disquisiciones sobre el amor y la muerte". La segunda, mediante citas de novelistas, pintores y compositores célebres (Françoise Sagan, Maurice Sachs, Jean Genet, Malraux, Renoir, Picasso, Mozart, Bach, Brahms...), se refiere más a la textura que a la estructura del film. Según Andrew, Godard "salpica su tela" con estos nombres para dar más variedad al tono y al interés de las escenas, para enmarcar su drama en un espacio vivo y cultural. Será así el primero en citar nombres como los de Renoir y Faulkner, el primero en mostrar el "Romeo y Julieta" de Picasso, el primero en jugar irrespetuosamente (es decir, con desenvoltura) con el arte. La espiral de este torbellino de referencias proviene a la vez de los films de serie B y de la literatura existencial: pero su más profunda originalidad reside en su *energía*, en el hecho de que todas estas reminiscencias, citas, parodias, homenajes y procedimientos que dependen del pasado, se reinsertan en un tiempo discursivo y se utilizan en presente. Por todo ello, lo que hace Godard en *Al final de la escapada* es *reinventar*: todo parece expresarse por primera vez. De ahí la perfecta conciliación entre una estética de la simulación y otra de la autenticidad: el camino que conduce a la expresión sincera pasa inevitablemente, al contrario de lo que sucedía con los films clásicos (los de Bergman y Fellini) por rituales preexistentes, y el acto libre de hacer un film en un momento histórico determinado está relacionado con estos rituales que resulta casi imposible evitar.

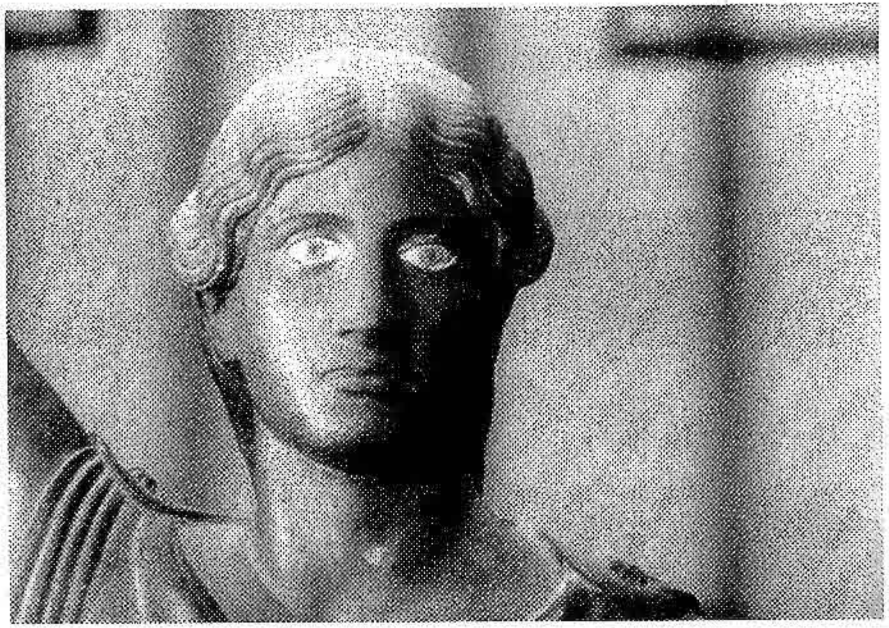
1.1.2. *El desprecio*, monumento funerario del cine clásico

El quinto largometraje de Jean-Luc Godard es una superpr ducción internacional que cuenta en su reparto con una estrel (Brigitte Bardot), pero es también el film más reflexivo sobre historia del cine y su futuro en lo que se refiere a la primera part de la obra de su autor. Adaptando un texto de Alberto Moravia Godard pone en escena a un tiránico productor americano, a un autor que encarna la célebre política de *Cahiers du Cinéma* y a un guionista-adaptador a sueldo cuya verdadera vocación es el teatro. Michel Marie, en "Un monde qui s'accorde à nos désirs" —célebre frase atribuida a André Bazin que Godard sitúa como exergo de su film—, se dedica a desplegar, personaje a personaje, la totalidad de las referencias fílmicas que suponen la elección de los actores. Jack Palance permite a Godard modificar la nacionalidad del productor (italiano en Moravia) y relaciona a Jeremy Prokosch con la galería de productores hollywoodienses repre-



Te querré siempre (1953), de Roberto Rossellini.

El desprecio (1963), de Jean-Luc Godard.



Te querré siempre (1953), de Roberto Rossellini.

El desprecio (1963), de Jean-Luc Godard.

sentados en los más autorreflexivos films americanos: *La condesa descalza, The big knife*... Pero Palance es también un actor de films de género, sobre todo bíblicos o históricos (*Atila, rey de los hunos; Revak, el rebelde; Los mongoles*), lo cual consigue que este voraz capitalista se convierta en un emperador romano, firme los cheques sobre la espalda de su esclavo y liquide las últimas huellas del humanismo europeo.

Al escoger a Fritz Lang para representar al creador, Godard añade a la obra de Moravia una dimensión fundamental ausente de la novela. Lang es el artista libre que ha rechazado todo tipo de compromisos, que se ha resistido tanto a la dictadura nazi como a la maquinaria hollywoodiense. Encarna la figura del Sabio, el hombre culto que cita a Dante, Hölderlin, Brecht y Corneille, y al que Godard llega a identificar con la figura de Homero.

Estos dos breves ejemplos testimonian la necesidad absoluta de inscribir el análisis de *El desprecio* en un momento concreto de la historia del cine, como punto álgido de la *nouvelle vague* y constatación de la desaparición de la mayor parte de la producción clásica.

1.2. El análisis de grandes corpus

Como ya hemos dicho, una de las instituciones hoy en día más frecuentes de las técnicas de análisis del film se produce en todas aquellas empresas que necesitan considerar desde un punto de vista analítico un amplio conjunto de films. Estos estudios, a pesar de la importancia de los medios que reclaman, han experimentado un gran desarrollo durante estos últimos años y representan en cierto modo una fase intermedia entre el análisis de un film concreto y la teoría de lo fílmico o la historia del cine. Dedicados a menudo al examen de corpus histórica y formalmente homogéneos, "aplican" de una manera más o menos directa algunas de las técnicas y algunos de los resultados conseguidos en el curso de veinte años de análisis de films.

Las operaciones en cuestión no son estrictamente "textuales", pero la dimensión "códica" (aunque sólo utilicen esta palabra de una manera muy excepcional) resulta mucho más visible que en el análisis de films aislados. Y esto no debería sorprendernos: la consideración de conjuntos fílmicos, que pueden llegar a contar hasta con varios millones de unidades, necesita en efecto dotarse de un mínimo de ejes comunes a todos los films que permitan un análisis rápido y eficaz. Hasta hoy, nunca se han analizado sistemáticamente, y uno por uno, todos los films de algún conjunto de este tipo.

> Pero puede que las cosas estén a punto de cambiar en lo que se refiere a este aspecto concreto. La utilización de medios informáticos y la constitución de equipos homogéneos prometen, por lo menos en lo relativo a corpus relativamente simples, progresos importantes. Por nuestra parte, citaremos el proyecto de análisis filmográfico impulsado por dos jóvenes investigadores, uno americano y otro canadiense —Tom Gunning y André Gaudreault—, y dedicado a la producción cinematográfica de la primera década de este siglo (1900-1908), puesto que se trata del intento más ambicioso y más radical de análisis exhaustivo de un gran corpus (toda la producción mundial de casi diez años de cine). De todos modos, el conjunto fílmico en cuestión se halla limitado por los azares de la conservación de copias, pues los autores tienen la intención de describir sistemáticamente todos los films con cuyas copias se pueda aún trabajar en el marco de los distintos archivos fílmicos.

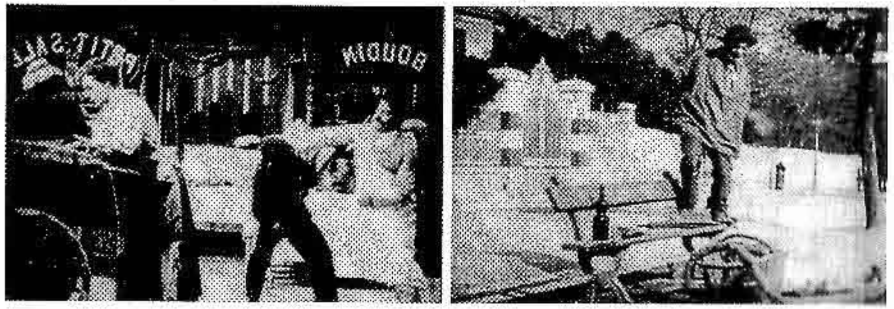
1.2.1. A la búsqueda de los orígenes (el cine de las primeras épocas)

Este proyecto se inscribe en el contexto de la relectura "ideológica" inaugurada por Jean-Louis Comolli, con su serie de artículos sobre "Technique et Idéologie", de las obras de los historiadores "clásicos" del cine, sobre todo Georges Sadoul y Jean Mitry. Del mismo modo, también está relacionado con el desarrollo que se está produciendo en casi todo el mundo de los trabajos de restauración y de clasificación llevados a cabo por las distintas filmotecas. Además, fue el conservador de una filmoteca —David Francis, del N.F.A. de Londres— quien tuvo la idea de organizar un encuentro en Brighton, en 1978, en el curso del cual se proyectaron más de 600 films realizados entre 1900 y 1906, punto de partida de estas investigaciones.

El equipo de André Gaudreault publicó tras este encuentro una primera filmografía analítica que comprendía 548 breves fichas descriptivas de films (FIAF, 1982). Luego, el proyecto, que ha ido ampliándose considerablemente, se ha propuesto recoger cada una de las descripciones y completarla sobre la base de un visionado, en la mesa de montaje, de los films conservados, filmoteca tras filmoteca, convirtiendo en más y más exhaustivas todas estas descripciones, y pudiendo referirse así a los films conservados en todo el mundo.

Esta primera fase del trabajo debe permitir el establecimiento de una tipología de las principales formas de montaje utilizadas, y proceder al estudio tanto de la evolución del montaje entre 1900 y 1908, como de sus efectos sobre el desarrollo de la narratividad cinematográfica.

> André Gaudreault y Tom Gunning, basándose en sus primeras observaciones (es decir, después de visionar detalladamente muchos centenares de films), han llegado a proponer "dos modos de prácticas fílmicas": el primero llamado "sistema de atracciones mostrativas", y el segundo "sistema de integración narrativa". El sistema de atracción mostrativa sólo conocería el régimen de la narración fílmica de una manera muy elemental, y su unidad de base sería el plano, considerado en sí mismo como un microrrelato autónomo.
>
> Por el contrario, el sistema de integración narrativa es el que ha permitido al cine seguir un proceso progresivo de narrativización. El discurso fílmico se pone, pues, al servicio de la historia que hay que contar: en todos los niveles, los distintos elementos de la expresión fílmica se movilizan con fines narrativos, ya se trate de los elementos profílmicos, de los relativos a la composición de la imagen o incluso de las diferentes operaciones de montaje. Lo que ante todo distingue al sistema de integración narrativa del que acabó sucediéndole es precisamente su papel de transición entre el cine más bien mostrativo anterior a Griffith y el cine que recibiría el nombre de clásico y gracias al cual se establecería el dominio de la narración.



Le saucisse mysterieuse (¿1913?), film Pathé.

1.2.2. El cine hollywoodiense (D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson)

Desde un punto de vista más específicamente filmológico, David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson han escogido abordar frontalmente la cuestión del cine "clásico" hollywoodiense. Para ello, y con el fin de eludir la repetición de hipótesis muy antiguas y conocidas, pero jamás verificadas empíricamente (sobre todo aquellas que giran en torno a la ya mencionada noción de "transparencia"), estos autores han adoptado un método absolutamente empírico. Siendo, evidentemente, el corpus estudiado de una amplitud lo bastante gigantesca como para descartar cualquier tipo de análisis exhaustivo, han preferido realizar una punción en su conjunto, según modalidades puramente aleatorias (el sorteo). Debemos señalar también que, en este estadio de la selección de los casi 200 films que se estudian luego con más detalle, intervienen procedimientos de ponderación destinados a asegurar que ningún tipo de film resulte "superrepresentado" o "subrepresentado": en consecuencia, esta selección inicial pone ya en funcionamiento presupuestos relativos a la composición de los conjuntos (por ejemplo, y para mencionar lo más evidente, en términos de géneros), y deja bien claro que, a pesar de todos los intentos imaginables, no se puede pensar que este análisis pueda reemplazar absolutamente al del corpus en su totalidad. En lo que se refiere al análisis propiamente dicho de los films escogidos, se concentra en las características "formales", con la intención declarada de confrontar los resultados con el modelo implícito (y un poco vago) que proporciona el concepto de "cine clásico hollywoodiense".

> Los autores constatan que la práctica hollywoodiense en tanto estilo y modo de producción se impuso como norma y modelo en todo el mundo desde los años 10 hasta los 60. El término "clásico", pues, debe entenderse en primer lugar como sinónimo de "acorde con una norma". Uno de los objetivos de los análisis de Bordwell-Staiger-Thompson es demostrar el modo en que la industria del film, en un lapso de tiempo especialmente corto, logró codificar ciertas prácticas cinematográficas aceptadas por el público desde el momento en que vio los resultados en la pantalla. "Puede que las convenciones empleadas para describir el espacio o la psicología de los personajes, así como sus motivaciones, fueran en un principio sólo eso, simples convenciones, pero lo cierto es que luego dejaron de serlo, puesto que el público las aceptó como normas." Esta norma no es

> más que una aplicación sistemática y no tiene demasiado que ver con el realismo. Según los autores, lo que ha convertido en "clásico" a este sistema es la importancia que concede a la unidad y a la coherencia internas, y el hecho de que haya podido erigirse en universal. Capítulo tras capítulo, la obra demuestra que la necesidad de comunicar una historia lo más eficazmente posible y de la manera más llamativa, determinó los distintos elementos del estilo clásico: el montaje en continuidad, las convenciones relativas al espacio, las acciones paralelas y el *découpage* de las escenas, las relaciones entre los planos, los movimientos de cámara, la estructura del punto de vista... Los autores establecen el principio de los "equivalentes funcionales" con el fin de dar a conocer los distintos procedimientos formales o técnicos —por ejemplo los movimientos de cámara, la iluminación, la música o el color— que pueden sustituirse entre sí porque pueden desempeñar el mismo papel sin transgredir las normas ni violar la unidad o la coherencia. Este principio implica una estandarización de la producción, estandarización analizada en todos los estadios sucesivos de la industria cinematográfica americana que combinan los cambios y la continuidad, sobre todo los cambios producidos en la tecnología de base: la introducción del sonido, por ejemplo. Estos cambios no son ni radicales ni abruptos, sino que constituyen mutaciones y combinaciones nuevas de elementos destinadas a conservar el equilibrio entre la conformidad y la preservación, por una parte, y la diferenciación por otra.

1.2.3. *Génerique des années 30*

El trío de investigadores franceses ya mencionado antes —compuesto por Michel Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin— se propuso experimentar el método del análisis estructural y temático aplicándolo al cine francés de los años 30. Algunos títulos correspondientes al fin del período, como *Le jour se lève* o *La gran ilusión*, han podido servir de modelos para un cierto clasicismo francés, sobre todo en el caso de André Bazin, pero la producción nacional jamás ha conocido, como ocurrió en los Estados Unidos, una organización industrial y estandarizada susceptible por sí misma de codificar unas normas dominantes. El cine francés no ha sido nunca "una máquina de contar historias", y de ahí su originalidad artística y su debilidad económica.

La obra, editada a partir de la publicación de dos artículos, se concentra alrededor del año 1937, e incluso en este caso resulta manifiesta la arbitrariedad en la elección de la muestra. En oposición al análisis del cine clásico hollywoodiense, ignora casi por completo la organización económica de la producción, dedicándose al estudio interno de una serie de films.

> Los autores lo explican así: "En principio, hemos excluido casi completamente lo que se refiere a la producción y la explotación, tanto por falta de datos sobre el contexto como por escepticismo acerca de los posibles resultados: la gran fragmentación del sistema productivo convertiría ese estudio en algo inútilmente laborioso. Mientras Pathé estrena una docena de films por año entre 1930 y 1935, hay un centenar de firmas que ruedan una o dos cintas y desaparecen sin dejar ningún tipo de huella, ni a propósito del financiamiento ni del rodaje o la producción. La explotación, por su parte, podría resultar un poco más accesible, pero debería realizarse una investigación a fondo basada en todos los periódicos de provincias, y aun así obtendríamos algunos datos sobre los programas, pero ninguno sobre la frecuentación de las salas o sobre los gustos del público".

De todos modos, el interés del análisis reside en multiplicar la diversidad de los enfoques, tanto en lo que se refiere a la metodología como al objeto: el primer capítulo, después de la exposición de las "herramientas" —todas ellas narratológicas: de la unidad secuencial a los protagonistas—, experimenta el método sobre una cinta estándar, *Rendez-vous, Champs-Elysées* (Jacques Houssin, 1937), totalmente olvidada por los historiadores: "Seleccionando uno de los tostones más sosos, hemos intentado aislar el hueco en el que se mueve". Para ello, confrontan de una manera muy clásica y con una gran sutileza, inversamente proporcional a la del objeto, un enfoque temático y un enfoque estructural. Las líneas temáticas asocian, mediante lazos muy débiles, la penuria financiera como motor de la acción, la redención de un juerguista a través del amor, y la "obrerización" de un burgués y su descubrimiento de las clases populares, todo ello sobre un fondo paródico. Pero "la parodia, necesaria para el funcionamiento de la inversión, no invade la escritura, que resulta vaga, y permite las omisiones: los parados, el conflicto social, la feminización doméstica...". El análisis estructural verifica esa "indefinición de la escritura" distinguiendo 44 secuencias de las cuales 31 constituyen un conjunto inestructurable, revelador de la práctica del relleno.

El segundo capítulo elige como texto un conjunto de cuatro films, dos "clásicos" y dos "anónimos", ninguno de los cuales se analiza individualmente. Los dos capítulos siguientes abordan, de maneras bastante distintas entre sí, dos clases de films: el "film de guerra" y el "film colonial". El último estudio está dedicado a un enfoque narratológico de los roles y de las funciones, partiendo de una estadística que refleja la frecuencia de las intervenciones de los actores.

> El cine francés de los años 30 ha dado lugar, después de la publicación en 1975 del primer volumen de los catálogos de Raymond Chirat, a numerosas investigaciones alrededor de la problemática "Cine e historia". De este modo, François Garçon, en *De Blum a Pétain* (Cerf, 1984) realiza un exhaustivo estudio de los films franceses producidos entre 1936 y 1944, tratándolos como un conjunto ideológico-temático-documental, para confrontarlos luego con los temas propios del discurso oficial de Vichy. Aborda la célebre trilogía "Trabajo, familia y patria" descubriendo una red de oposiciones entre los films anteriores y posteriores al desastre de 1940. El estudio de la representación de los extranjeros, sobre todo de los ingleses, proporciona observaciones sorprendentes. Y el "viaje a través de las imágenes" conduce al autor hacia una constatación paradójica: "La indefinición del país en su período más sombrío corresponde a la aparición de un cine ideológicamente exacto y moralmente irreprochable. En un momento en el que todos los vehículos ideológicos (la mayor parte de la prensa, la radio, casi toda la producción novelística...) se comportan vilmente, de acuerdo con la época, el cine calla. Y calla sobre cuestiones como la Gran Bretaña, los judíos y la xenofobia, sobre las cuales había sido muy locuaz hasta entonces, diríase que incluso cruel" (pág. 11).

1.2.4 El *western* de los años 20, ¿está compuesto por 1895 films?

Finalmente, abordaremos una empresa comparable a esta última en su amplitud, pero muy diferente en sus medios: la que ha llevado a cabo Jean-Louis Leutrat sobre los *westerns* de los años veinte, y que ha dado lugar a varios artículos y a un libro.

Aquí, el primer problema es el de definir con precisión el corpus: si el "cine francés de los años 30", o incluso el "cine clásico americano", son suficientes para definir colecciones de objetos fílmicos, no sucede lo mismo con la etiqueta "*western*", que siempre hay que definir —como toda etiqueta de género— *a fortiori*, a propósito de un período en el que el género aún no estaba realmente constituido. Por otra parte, los 1895 films reseñados por Leutrat, también al precio de importantes presuposiciones que definen los criterios de pertenencia, no están disponibles, ni mucho menos, en su totalidad. Muchos incluso desaparecieron hace mucho tiempo. El estudio, pues, toma una forma muy particular, puesto que el autor ha querido estudiar *todo* el corpus, pero sólo ha podido ver una proporción muy pequeña de films. De ahí, por ejemplo, el recurso masivo a las fuentes "secundarias" externas (reseñas críticas, sobre todo) y la importancia relativamente menor otorgada al análisis formal. Pero también aquí queda claro que el objetivo excede en mucho al análisis de films: como mínimo, se trata de poner a prueba y de cuestionar la noción tradicional de género, y como máximo, de trabajar, a partir de este ejemplo, sobre las relaciones entre representación, mito e historia.

1.2.5 Análisis de grandes corpus, historia y estudio de códigos

No debe sorprendernos el hecho de que todos los trabajos comentados en el apartado 1.2 sean obra de historiadores, o se hayan realizado en colaboración con historiadores y desde una perspectiva histórica, puesto que ello únicamente indica un notable desplazamiento de la investigación desde los problemas estéticos, lingüísticos y teóricos de la representación, a problemas más sociológicos o ideológicos relacionados con las representaciones.

Estos estudios de grandes corpus son también heterogéneos. Algunos de ellos se centran más bien en las nociones de estilo, de forma (Bordwell-Staiger-Thompson), de configuraciones estructurales (Lagny-Ropars-Sorlin), o de modo de representación o modo de práctica fílmica (Gunning-Gaudreault, pero también Noël Burch en su trabajo sobre el mismo período y sobre el cine japonés), mientras que otros lo hacen en los contenidos representativos (Leutrat, Garçon y muchísimos más ejemplos que podríamos mencionar). Todos pueden ser, en cierta medida, calificados de "códicos", si se otorga a este término una acepción amplia y flexible. Bordwell-Staiger-Thompson estudian el cine clásico americano desde la perspectiva de sus códigos más específicos: el encuadre, el montaje, la iluminación, etc. Lagny-Ropars-Sorlin se interesan por los códigos narrativos y la enunciación: implicación secuencial, focalización, marcas formales de la enunciación, funciones de los protagonistas, temporalidad… Por el contrario, Leutrat aborda, en el terreno del *western* mudo, las representaciones sociales, y Garçon, en el cine francés que va desde el período del Frente Popular al de la ocupación, los enunciados ideológicos más explícitos. Estos fenómenos están ampliamente "codificados", pero en el caso del cine de una manera muy poco específica, puesto que la "codificación" (aún por construir) adquiere formas mucho más vagas.

Según esta acepción, se trata de una categoría general, ciertamente útil cuando hay que elaborar una teoría unificada, o situar en el mismo plano fenómenos inconmensurables pero igualmente importantes —por ejemplo, la iluminación y la oposición sexual en los films—, pero también de una categoría muy difícil de manejar, que muchas veces conlleva el riesgo de perder el hilo o de aplicar los conceptos de una manera demasiado mecánica, puesto que, por definición, remite a un exterior social del film, a unas "codificaciones" representativas o ideológicas que se desarrollan en una sociedad en general, a unas convenciones —generales o particulares— que hacen que esta sociedad pueda existir como tal, que produzca un cierto tipo de films y que el público se identifique con la institución cinematográfica.

Es decir, que, si en rigor se puede soñar con establecer algún día una lista, aunque sea incompleta, de los principales códigos específicos del cine, es inútil pensar que se pueda en modo alguno dominar la lista de sus códigos culturales, que siempre serán infinitos, y cuya definición quedará siempre al cuidado del historiador, del sociólogo o del antropólogo, más que del analista fílmico o del semiólogo.

2. GARANTIAS Y VALIDACION DE UN ANALISIS

Resulta indispensable, al final de este libro que ha pretendido presentar las principales vías de acceso a un texto fílmico, interrogarse sobre la *validez* de los resultados obtenidos a partir del análisis, así como sobre los criterios que pueden utilizarse para calibrar esta validez. Los métodos citados tienen todos en común un deseo —más o menos neto— de racionalidad, pero también es preciso que presenten un mínimo de garantías científicas. Del mismo modo, nos hemos visto obligados a subrayar, a propósito de algunos de ellos, hasta qué punto dejan un amplio margen a la imaginación, cuando no a la arbitrariedad del investigador.

De hecho, el problema que estamos planteando es doble. Se trata primero de saber si un análisis se ha realizado de una manera válida en lo que respecta a sus propios presupuestos metodológicos: dicho de otro modo, el método escogido, ¿se ha aplicado correctamente y hasta el final? Luego hay que preguntarse si este método es susceptible en sí mismo de justificación, de legitimación: ¿se ha escogido un método adecuado al objeto, se han tenido lo suficientemente en cuenta otros enfoques posibles del mismo objeto? Existirían, en resumen, una cuestión "interna" al análisis y una cuestión "externa".

2.1. Criterios "internos"

El grado de verificabilidad de un análisis utilizando criterios internos varía enormemente según el tipo de método adoptado. Ciertos métodos implican sus propios criterios: es el caso, en concreto, de todos los métodos que proponen la construcción de modelos o de esquemas. En estos métodos, el criterio de "verificación" del análisis es doble:

—el análisis obtenido (o el esquema construido) debe ser *coherente*, es decir no comportar contradicciones internas, claro está, pero también tratar sus diferentes partes de una manera comparable (mismo grado de detalle, mismos tipos de elementos tomados en consideración, etc.);

—el análisis no debe negarse a la inclusión posterior de nuevos elementos que hasta entonces no se hubieran tenido en cuenta. Un análisis debe tener una cierta "capacidad de acogida", ser capaz de integrar en el sistema ya construido niveles no analizados hasta el momento.

Esta idea de una verificación "interna" del análisis se inspira evidentemente en la teoría estructuralista. Sólo tiene sentido en la perspectiva de un método más o menos *sistemático*, dedicado a la realización de un análisis exhaustivo, o con deseos de exhaustividad, y que sobre todo establezca relaciones *fuertes* entre los elementos. Este concepto de una "autovalidación" del análisis "por su propia resistencia y sistematicidad" puede encontrarse, en su versión más explícita, en la obra de Barthes. Naturalmente, no se trata de una verdadera *validación*: como máximo, puede decirse que estas consideraciones desempeñan el papel de límites del análisis (límites de la interpretación, es decir, de la sobreinterpretación), y no, en modo alguno, el de pruebas.

Estas exigencias de coherencia y de exhaustividad, al menos potenciales, definen la clausura del análisis, no su verdad. Así, la lectura de *Sarrasine*, de Balzac, llevada a cabo en *S/Z*, es perfecta en su género, puesto que se "cierra" perfectamente sobre sí misma, ya que, como señala el propio Barthes desde el principio, los cinco códigos localizados en las primeras lexías son los mismos que actúan luego en la totalidad del texto. Pero esta lectura metodológicamente "perfecta" no es menos cuestionable, puesto que incluye en sí misma explícitamente su parte de interpretación (sobre todo en la lectura del código simbólico, y más concretamente en la localización del tema de la castración). Sin duda, se puede imaginar otra lectura del mismo cuento igualmente completa, pero centrada sobre otro elemento, otra interpretación.

De manera general, cuanto más se acerca un análisis a la simple descripción, más fácil y segura resulta su verificación. Los análisis rápidos, en términos formales o estilísticos, de films pertenecientes a grandes corpus —como los que acabamos de mencionar más arriba— ofrecen muchas más garantías que los análisis textuales que recurren ampliamente a la interpretación de niveles *figurales* o simbólicos, o incluso que los análisis que utilizan "instrumentos" tan vagos y tan poco directos como el "cuadro semiótico" greimasiano, por ejemplo.

2.2. Criterios "externos"

Siempre será más eficaz y convincente, claro está, juzgar la validez de un análisis determinado relacionándolo con criterios más amplios. En lo que se refiere a la aplicación correcta del método, el criterio de corrección más evidente es la comparación con otros análisis del mismo género (es decir, que recurren al mismo método) y la confrontación de los resultados. Se trata de un criterio relativamente aproximativo, por supuesto, y que depende en gran medida del número de análisis que puedan compararse realmente con el que se acaba de realizar. También en este caso las comparaciones son siempre más fáciles cuando el método está más "formalizado", cuando implica procedimientos más o menos estándares. En numerosas ocasiones, esta comparación se produce implícitamente y, sobre todo, se opera en el momento de emprender el análisis, cuando se trata de evaluar los resultados que pueden esperarse. Incluso antes de empezarlo, un análisis narratológico estará siempre indudablemente influido por el conocimiento que se pueda poseer de otros análisis de films narrativos: la definición de las funciones narrativas, por ejemplo, resulta infinitamente más evidente si ya se ha practicado alguna vez o si se conocen algunos ejemplos.

Un ejemplo reciente nos permitirá relacionar dos operaciones analíticas acerca del mismo objeto. En el número especial de la *Révue Belge du Cinéma* dedicado a Godard, Jean-Louis Leutrat emprende el análisis de tres principios de films de este autor —*Une femme est une femme, El desprecio* y *Pasión*—, titulándolo "Il était trois fois" ("Eráse tres veces"). En el mismo número, algunas páginas más adelante, Roger Odin estudia igualmente esos tres títulos de crédito —bajo el título de "Il était trois fois, numéro deux"— insistiendo en el enfoque pragmático, en la "entrada del espectador en la ficción" de esos tres films.

El enfoque de Leutrat revela los procedimientos estéticos empleados por Godard y desmonta el funcionamiento y el significado de los elementos significantes, inscribiendo la labor del cineasta en la historia del arte y relacionando los cielos del principio de *Pasión* con Corot, Boudin y Constable; con la tradición de los pintores de cielos y nubes.

Odin piensa en términos de "institución cinematográfica", de máquina de ficción, y aprecia la práctica godardiana únicamente en relación a las previsiones del espectador que está acostumbrado a ver films de ficción tradicionales. De este modo, explica las resistencias al cambio de "posicionamiento" que impone Godard, para concluir: "*Pasión* es el calvario del espectador ficcionalizante", calvario estético que es el origen del placer de Leutrat.

En lo que se refiere a la elección del método, la primera posibilidad lógica consiste en plantear otras posibilidades analíticas para el mismo film. Esta operación, sin embargo, aunque epistemológicamente parece muy racional, no deja de presentar grandes dificultades prácticas, a veces incluso insuperables. Escoger una vía de aproximación concreta para abordar un film determinado supone, en efecto, que se tienen buenas razones para pensar que este enfoque es el adecuado para ese film y además —y sobre todo— no siempre es posible apreciar con rapidez lo que otro método nos podría aportar. Este consejo metodológico es pues sólo un principio que siempre hay que tener presente a la hora de empezar un análisis: no hay que precipitarse sobre un enfoque que parezca prometedor sin estar previamente seguro de que no existen otras posibilidades para el mismo film.

Una manera más realista de evaluar un método consiste en examinar los resultados que ha obtenido en sus otras aplicaciones, así como en apreciar la extensión y la precisión de las conclusiones que se pueden esperar de él.

Este problema de la comparación de los métodos analíticos, de la evaluación de los resultados y de la validez de un método determinado aplicado a un film concreto, sobrepasa evidentemente en mucho el problema del análisis de films. La apreciación y la interpretación de las producciones artísticas en general es un problema muy antiguo, que ha sido objeto, desde hace al menos dos siglos, de numerosas teorías. Simplificando mucho, se podría decir que, en el siglo pasado, la apreciación de las obras se realizaba en función de su mayor o menor adecuación a un ideal, implícito o explícito, de la obra de arte. Así, pues, muchos análisis o críticas de obras deberían juzgarse en relación a esta "idealidad" de la obra. La crítica literaria, y luego, poco a poco, la de otras formas artísticas, pusieron el acento, ya en el siglo XX, sobre otros valores. Después de la sucesión de vanguardias que se produjo durante el cambio de siglo, y de las transformaciones consiguientes en lo relativo a la crítica, las obras —y, en consecuencia, los métodos de apreciación y de análisis— empezaron a juzgarse en función de su inserción en un conjunto de producciones comparables entre sí y en la sociedad en general. De los "formalistas" rusos de los años 20 a los distintos métodos inspirados en el marxismo que empezaron a aparecer a partir de los años 50, todos insistieron unánimente en un conjunto de nociones que tienen, como característica común, la obligación de confrontar la obra con otras obras, la apreciación histórica de su situación y, como consecuencia, la construcción, al menos implícita, de modelos generales con los que pueda compararse la obra.

En lo que concierne al análisis (y a la crítica) de films en concreto, los enfoques que acabamos de mencionar no han dado (¿aún?) lugar a verdaderas sistematizaciones que permitan elaborar formularios "universales" de verificación y de apreciación de los análisis. Pero está claro que en la actualidad ya existe, en un nivel general, el suficiente grado de reflexión como para empezar a esbozar esos formularios. *Grosso modo*, los enfoques más pertinentes parecen situarse como descendientes del formalismo y del marxismo. El segundo, más heterogéneo, ha dado lugar a métodos que ponen en primer plano el lugar y la función *social* de las obras, tanto en el nivel de la producción como en el de la recepción. El interés del marxismo reside, pues, en analizar las fuerzas sociales que han determinado la producción de una obra dada, la estructura concreta del aparato de producción de esa obra (cuestión particularmente pertinente a propósito de un arte "industrial" como es el cine), sobre su elaboración. En lo que se refiere a la recepción, la crítica marxista la considera más en términos individuales y subjetivos, que en términos de efectos ideológicos objetivos (aunque ciertos enfoques marxistas, por ejemplo los influidos por Louis Althusser, hayan intentado integrar la consideración de la subjetividad relacionándola con el funcionamiento del "aparato" ideológico). En concreto, el marxismo es un enfoque demasiado diversificado, demasiado variable a lo largo de las épocas, como para proporcionar indicaciones en lo referente a un método universal de apreciación de los análisis. Pero, como mínimo, pueden extraerse de él ciertas lecciones generales muy importantes, y sobre todo la consideración de la *historia* en el trabajo analítico. Así, pues, siempre resulta instructivo comparar lo que un análisis ha permitido comprender de un film, con las conclusiones que pueden extraerse de la historia de su producción. De una manera más amplia, este análisis debería compararse con los elementos generales de la historia del cine, o incluso de la historia a secas.

Pero nosotros vamos a contentarnos con dar algunas indicaciones a propósito de uno de los films que ya hemos mencionado en este libro: *Ciudadano Kane*. Este film archiconocido ha dado lugar a numerosos y extensos análisis. Sin embargo, muy pocos han utilizado los elementos históricos referentes a él.

Así, cuando realizó *Ciudadano Kane*, Orson Welles no era un director cualquiera. No se trata de entonar una vez más el himno al genio superdotado y original, sino únicamente de recordar un cierto número de datos *objetivos* que no dejaron de influir tanto en la producción del film *como en su interpretación*.Todo el mundo recuerda el mito del *wonderboy* que sorprendió a América, todo el mundo conoce el episodio que hizo célebre a Welles (su famosa adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos*), pero es importante, en relación al film, saber que en los años 30 Welles estuvo activamente relacionado con la política rooseveltiana del New Deal; que colaboró, entre otros, durante casi un año, con el New York Federal Theatre, una compañía oficialmente subvencionada por la administración demócrata, violentamente atacada por la prensa de Hearst y cuyos objetivos declarados eran los de convertirse en una empresa cultural "de izquierdas", a la europea, hasta donde esto era posible en los Estados Unidos (la compañía incluía, por ejemplo, a miembros o simpatizantes del partido comunista: Welles pagaría muy cara esta "veleidad" en la época del maccarthismo). Del mismo modo, es importante saber que, después de haber abandonado —por voluntad propia— el NYFT, Welles fue el cofundador de otra compañía, el Mercury Theatre, también muy influido por ideas de "colectividad", si no de "colectivismo". El manifiesto del Mercury Theatre, redactado por John Houseman, es un clarísimo antecedente del manifiesto de Kane en el film: declara en concreto que la compañía interpretará obras que tengan "una importancia emocional u objetiva para la vida contemporánea".

Sin lugar a dudas, a este género de indicaciones relativas al *lugar* que ocupaba Welles en la industria del espectáculo (y de las que sólo hemos proporcionado una muestra) debería seguirle una caracterización del estudio que produjo el film, la RKO. Entre las *majors* de la industria hollywoodiense, la RKO ocupa un lugar aparte. Jamás tuvo, por ejemplo, una imagen claramente definida, como sí la tuvieron muchas de sus rivales (la MGM, símbolo de la *qualité* americana; la Warner Bros., representante del "realismo social"...): por el contrario, fue un estudio más experimental que sus coetáneos, sobre todo en el campo de los films fantásticos y de aquellas películas que necesitaban decorados muy elaborados. Hacia el final de la década de los 30, el estudio disponía de dos grupos financieros principales, que representaban respectivamente al petróleo tejano y a la industria eléctrica de la costa este, y que ostentaban filosofías muy distintas acerca de cómo debía llevarse a cabo la gestión de la firma. Cuando Welles llegó a la RKO, el segundo grupo acababa de quedarse con ella, y su concepción, basada en una imagen de *qualité*, vino a reemplazar a los *quickies* que sólo perseguían una rotación rápida del capital. Evidentemente, este contexto es muy importante para explicar cómo fue la carrera de Welles en la RKO, pero también para comprender *Ciudadano Kane*, puesto que no es únicamente su trasfondo.

Los hechos que acabamos de enumerar son, a primera vista, otras tantas informaciones objetivas ciertamente interesantes, pero cuya relación con cualquier tipo de análisis de films es sin duda muy débil. He aquí lo más difícil del asunto. Numerosos autores de análisis, más o menos conscientes de la necesidad de no encerrar el análisis sobre sí mismo, han recurrido, con mayor o menor precisión, a este tipo de investigaciones. Por el contrario, raras veces estos hechos contextuales/históricos se utilizan realmente en el curso del análisis, y, paradójicamente es aún más raro que se empleen para verificar o justificar un análisis. Muy a menudo desempeñan más un papel de "garantía" formal que de pruebas o indicios.

Entendámonos: no estamos sugiriendo en absoluto que una investigación sobre las *circunstancias* de un film, por muy bien realizada que esté y por muy completa que sea, deba por sí sola explicar ese film. Un análisis puede muy bien (y ésa es una de sus funciones) develar mecanismos significantes, incluso contenidos, que eludan por completo o en parte las determinaciones rígidamente definidas por ese estudio del contexto. Cuando los redactores de *Cahiers du Cinéma* analizan la figura de Lincoln como representante de la ley al precio de su castración simbólica, hablan un lenguaje totalmente incompatible con el de John Ford, con el de Zanuck, con el de la Fox y con el de los espectadores de 1939; y, sin embargo, ellos pueden creer que han sacado a la luz un mecanismo ideológico y simbólico inconsciente, que describe a su manera una cierta verdad del film *comprendido en términos históricos* en relación con la América de la época (aunque habría mucho que decir en cuanto a la precisión y la exhaustividad de su investigación histórica). De este modo, el hecho de basarse en el contexto histórico, aunque resulta esencial en cuanto protección teórica, no constituye realmente un *método* de verificación.

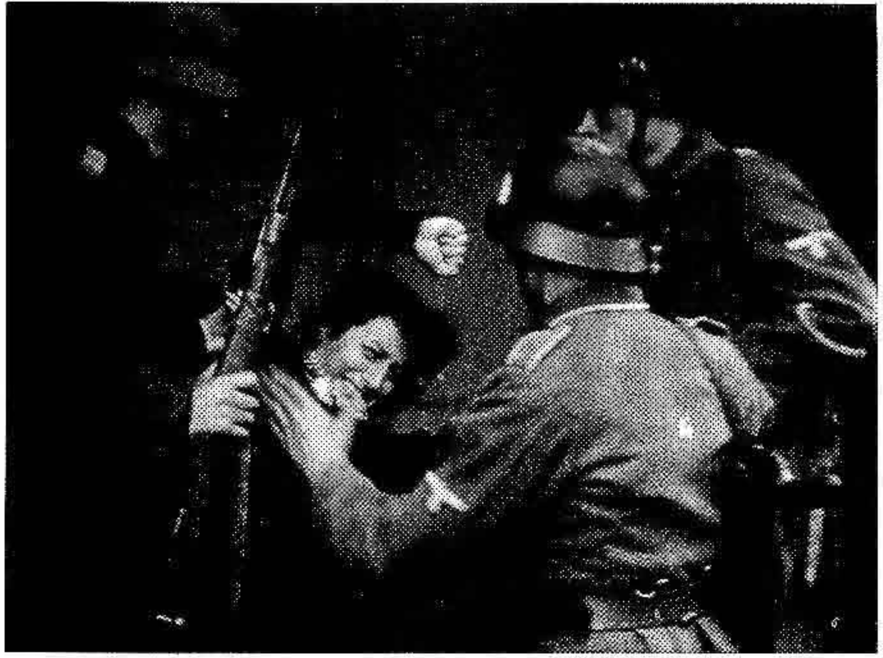
El otro enfoque que hemos mencionado un poco más arriba, el que procede de los estudios de las obras literarias y artísticas tal y como lo definieron los formalistas rusos, está mucho menos extendido en el campo de los estudios fílmicos que el recurso a la contextualización histórica. Parece, sin embargo, que pueda ofrecer posibilidades más inmediatas y más operativas en lo que se refiere al juicio y a la verificación de los resultados de un análisis. El enfoque "formalista", en efecto, al subrayar la especificidad de cada obra (hasta el punto de que a veces parece totalmente exento de método), trabaja siempre con la perspectiva de una *norma estética* en relación a la cual se define la obra. Se trata, pues, de un enfoque que, por naturaleza, es más sensible al contexto estilístico de las obras analizadas. Se trata, en el fondo, de recurrir al contexto histórico de una manera muy particular, la que se basa en el nivel de la naturaleza o la función de este o aquel *estilo*.

Los representantes más evidentes de este recurso a los conceptos "formalistas" en los estudios cinematográficos son, sin lugar a dudas, Kristin Thompson y David Bordwell. Partiendo de premisas parecidas a las que acabamos de exponer, se han dedicado a analizar un cierto número de films según normas estilísticas muy precisas. Así, su trabajo (que ya hemos tenido ocasión de citar varias veces) sigue una lógica bastante férrea: para estudiar una obra en concreto, hay que disponer del modelo de estilo dominante en cuyo contexto se haya producido la obra en cuestión, ya sea doblegándose u oponiéndose a ese estilo. Se trata de una tarea a la vez histórica y analítica, representante de un género que ya hemos mencionado muchas veces: el análisis de grandes corpus. Su definición de un estilo "clásico hollywoodiense" es, en concreto, determinante (véase más arriba). Pero ya existen otros intentos (más parciales) de caracterización del estilo clásico. El más notable por ahora es el de Barry Salt, cuyo estudio, especialmente ambicioso, reúne consideraciones sobre la evolución tanto de la técnica cinematográfica como del estilo fílmico durante todo el período clásico y preclásico. Este trabajo, que resulta sobre todo interesante proque propone un enfoque *estadístico* de los rasgos estilísiticos —un enfoque hasta ahora inédito— tiene, desgraciadamente, el inconveniente de basarse en un corpus relativamente reducido y, sobre todo, escogido de una manera demasiado arbitraria.

Puede que el análisis de grandes corpus y la definición de estilos resultante (necesariamente "historizada") sea una tarea más histórica que realmente analítica. De esta manera, y debido a su excesivo empaque, no puede aceptarse como "método de verificación" de los análisis concretos. De todas maneras, en la medida en que esos análisis históricos son cada vez más numerosos (y más accesibles), pueden constituir una referencia útil.

2.3. Análisis del film e historia social: Roma, ciudad abierta *o Rossellini, testigo de la resistencia italiana*

Vamos a terminar con un ejemplo: el análisis histórico de *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini (1945), célebre clásico del neorrealismo, realizado por Pierre Sorlin. Según el autor, el film supone una visión más bien pesimista de la resistencia italiana. La construcción secuencial determina un desarrollo inexorable y continuado de los acontecimientos. Los alemanes siempre toman la iniciativa, haciendo gala tanto de una prodigiosa eficacia como de una insensibilidad absoluta. Y sin embargo, el film elimina toda referencia política explícita: casi nunca se habla del nazismo y jamás se ve un retrato de Hitler. Los alemanes sólo disponen de una escena para poder explicarse y, del mismo modo, ni Mussolini ni el fascismo tie-



Roma, ciudad abierta (1945), de Roberto Rossellini.

nen ocasión de aparecer. Los colaboracionistas son extraños y no exhiben motivaciones políticas: sólo los defectos con que se les ha adornado explican su elección. "El gobernador, obeso y zalamero, es un criado profesional, mientras que los milicianos son muchachitos delgaduchos que no piensan más que en mirar a las chicas. La joven actriz corona esta colección de desechos: para escapar de la miseria del suburbio en el que vive, no se ha detenido ante nada, pero al dejar su medio de origen se encuentra perdida. Mentirosa, colérica, hipersensible y casi lesbiana, acumula los suficientes vicios como para traicionar sin piedad." La gran masa de los italianos resiste valientemente contra los ocupantes. Pero la resistencia, que nace de su propio movimiento, no tiene necesidad de presentarse ni de justificarse. El film, que la muestra universalmente presente y activa, no hace nada por explicarla. Sorlin califica de absurdo el episodio imaginado por los guionistas que muestra a Manfredi a la cabeza de los partisanos atacando los camiones del ejército alemán. Según él, la función de esta escena es recordar a los italianos que en alguna parte existe una organización clandestina provista de grandes medios. "Todo romano siente confusamente que se está formando un ejército, pero no sabe nada de él." Sólo hay un detalle que se refiere al significado de la guerra y a las causas de la ocupación, y lo proporciona el sacerdote. La resistencia es un estado de ánimo más que una elección política, pero el film la conduce al fracaso: "Ya sea nacional o local la resistencia es, *a priori*, la perdedora. Si el film no lo dice claramente, su estructura y la manera en que presenta a ambos bandos no deja ninguna duda al respecto: Roma no se liberará sola."

El combate de los resistentes, de esencia moral, no tiene ninguna importancia real y no sirve más que para salvar la dignidad de las víctimas. Es aquí —comenta Sorlin—, y no en la constatación de una mayor o menor fidelidad a la "verdad", donde el historiador debe intervenir: ¿cómo interpretar esta visión tan particular de la vida romana bajo la ocupación en la época y en el contexto en los que fue concebida? El pesimismo del film plantea un problema: desentona con la atmósfera de alegría que siguió a la liberación. Sorlin explica este pesimismo mediante la evolución del Rosellini cineasta y de la mayor parte de sus colaboradores que empezaron a trabajar bajo el fascismo. Si en *Un pilota ritorna* (1942), la guerra aparece como la escuela de virilidad y el fermento de la unidad nacional, esta mitología belicosa empieza a desaparecer ya en *L'uomo della croce* (1943) para convertirse en una pesadilla inexplicable en *Roma, ciudad abierta,* donde la guerra ya no tiene sentido, lo que permite ignorar sus orígenes. Esta inversión corresponde perfectamente a la revolución política de 1943. *Roma, ciudad abierta* fue concibiéndose paralelamente al amplio debate referente a la depuración, que adquirió una gran violencia en el otoño de 1944. En *Il sole sorge ancora*, Aldo Vergano intentará algunos meses más tarde, justificar el colaboracionismo basándose en un análisis de clases. En el film de Rossellini, el único burgués colaboracionista es el gobernador de la capital, clarísima alusión al antiguo prefecto Caruso. Los demás colaboracionistas representados en el film pertenecen al pueblo: la indigencia y la debilidad de carácter hacen que la mayor parte de los traidores se encuentren entre los desclasados. La convivencia con los ocupantes parece una cuestión menor, aislada. Los autores del film dan a entender que se produce un profundo cambio a partir del momento en que los alemanes ponen sus manos sobre Roma: en esas condiciones, la depuración parece injustificada.

Para Pierre Sorlin, *Roma, ciudad abierta* traduce la evolución, las dudas y las reservas mentales de un grupo de intelectuales que en principio aceptaron, de una manera natural y sin reticencias, el régimen fascista; que luego apoyaron sus tesis y que, finalmente, después del 23 de julio, cambiaron de orientación, se vieron trastornados por la ocupación alemana y —por lo general sin necesidad de adscribirse a la resistencia activa (Amidei, coguionista del film, es la única excepción)— se sintieron unidos a todos sus compatriotas italianos por una hostilidad común en contra de los invasores. A través de su pesimismo, su rechazo del nacionalismo y su voluntad de olvidarse del colaboracionismo y de ilustrar la unidad moral de Italia, *Roma, ciudad abierta* testimonia a la vez la amplitud de las desilusiones provocadas por la crisis del verano de 1943 y el desconcierto que invadió a los intelectuales en el momento de la liberación. Tal y como se presenta en el film, la guerra constituyó una especie de redención: los sufrimientos experimentados bajo la bota alemana abolieron toda la historia anterior; ya no era necesario evocar los años de colaboración entre la península italiana y el Reich, puesto que se convirtieron en algo muy lejano a partir de la ruptura que supuso la ocupación. La Resistencia sólo se descubrió a sí misma, no legó ningún modelo para el futuro, sino sólo algunas lecciones de coraje. El apoliticismo, la relativización de la lucha clandestina y la insistencia en la pobreza de los romanos constituyen un conjunto coherente: una parte de la opinión pública quiere ignorar a la vez el fascismo y el antifascismo y redescubrir la unidad italiana a partir de las más humildes realidades cotidianas. Ya perceptible en el otoño de 1944, esta tendencia tendrá mucho peso posteriormente en la evolución del país.

BIBLIOGRAFIA

1. ANALISIS DE ESTRUCTURAS INMANENTES O ANALISIS DE FENOMENOS HISTORICOS

Dudley Andrew, "Au début du souffle: le culte et la culture d' *A bout de souffle*", en *Revue belge du cinéma*, nº 16, *op. cit.*

Michel Marie, "Un monde qui s'accorde à nos désirs", mismo número.

André Gaudreault y Tom Gunning, "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?" *Actes du colloque de Cerisy* (agosto de 1985), de próxima aparición.

Andrée Michaud y Alain Lacasse, "Ambitions et limites d'une filmographie" en *Les Premiers Ans du cinéma français*, Actas del V coloquio del Instituto Jean Vigo, Perpiñán, 1985.

David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1985.

Michèle Lagny, Pierre Sorlin, Marie-Claire Ropars, Geneviève Nesterenko, *Générique des années 30*, Presses universitaires de Vincennes, París 1986.

François Garçon, *De Blum à Pétain*, París, Cerf, 1984.

Raymond Chirat, *Le Cinéma français des années 30*, Hatier, 5 continents, París, 1983. *Le Cinéma français des années de guerre*, *ídem* 1983.

Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous Vichy*, París, Albatros, 1980.

Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, París, Henri Veyrier, 1981.

Noël Burch, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, París, 1982.

Jean-Louis Leutrat, *L'Alliance brisée. Le Western des années 1920*, Institut Lumière et Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1985.

2. GARANTIAS Y VALIDACION DE UN ANALISIS

Jean-Louis Leutrat, "Il était trois fois", *Revue belge du cinéma*, nº 16, *op. cit.*

Roger Odin, "Il était trois fois, muméro deux", mismo número.

Pierre Sorlin, "Rossellini témoin de la Résistance italienne", *Mélanges André Latreille*, Audin, Lyon, 1972.

8 Objetivos del análisis: a modo de conclusión

Una cuestión que no hemos abordado hasta ahora —como si todo el mundo supiera qué se debe hacer con el análisis de films— insiste en un problema que no puede faltar al final de este recorrido: *¿para qué sirve el análisis de films*? O, más concretamente (puesto que su utilidad *inmediata* no es precisamente lo que nos interesa): ¿en qué estrategias de conjunto interviene, cómo y por qué?

No debemos dejar de advertir que ya hemos respondido en parte a estas preguntas a lo largo del libro, por ejemplo al insistir (en el capítulo 3) en los lazos existentes entre el análisis textual y el estructuralismo —señalando así el objetivo teórico del análisis—, o incluso destacando su contribución a la labor histórica (capítulo 7). Así, pues, este último capítulo intenta menos justificar nuestra empresa que reunir ciertos indicios repartidos a lo largo del libro y, sobre todo, abrir nuevas perspectivas sintetizándolos con claridad.

1. El análisis, *alter ego* de la teoría

Ya hemos insistido muchas veces en ello: no existe un análisis "puro", "absoluto", ni tampoco ningún método "universal" de análisis. Un film *siempre* se analiza en función de presupuestos teóricos, incluso cuando éstos quedan en el anonimato, es decir, inconscientes. Dicho de otro modo, no hay ningún análisis de film que no se base, al menos en parte, en una cierta concepción teórica —aunque sea implícita— del cine. Pero eso no quiere decir que todos los análisis *tiendan hacia* la teoría: incluso algunos —como mínimo— la rechazan de plano.

> Un ejemplo casi extremo nos lo proporciona el libro de Alfred Guzzetti sobre *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (ya citado). El analista no sólo se dedica a seguir sistemáticamente el hilo del texto, mientras parece injertar su comentario de manera semiimprovisada, sino que además evita cuidadosamente (y de manera sin duda excepcional, ya que la tradición de los textos universitarios americanos es proporcionar el mayor número de referencias posible) las alusiones a cualquier tipo de textos teóricos sobre cine: no hay más de una docena de ellas, y siempre muy breves, en una obra de 200 páginas.
>
> No es menos cierto que este libro presenta una perspectiva teórica muy precisa: el análisis se centra expresamente en la relación entre ideología y estética, y el analista toma a menudo partido con respecto al contenido y a la mayor o menor calidad y densidad del discurso político del film. Este último, según él, "habla" de manera casi transparente, en modo alguno problemática (una posición que, como es bien sabido, tiene algunos precedentes, aunque lo menos que se puede decir de ella es que no es teóricamente neutra).

En el caso de los análisis cuyo objetivo teórico resulta explícito, se pueden distinguir tres tipos de relaciones entre el análisis y la teoría: el primero puede desempeñar, con respecto a la segunda, el papel de verificación, de invención o de demostración.

1.1. El análisis como verificación de la teoría

Muchas investigaciones teóricas se efectúan "en general", sin duda recurriendo a numerosos ejemplos, pero sin que exista realmente un procedimiento experimental. En este caso, el análisis de films puede constituir un momento importante de este tipo de investigaciones, un momento en el que, aplicando el modelo teórico, se intente apreciar su validez, verificarlo o, por el contrario, "falsificarlo" (= demostrar que es falso, lo cual, en contra de lo que suele creerse, es más fácil, y también más importante, que verificarlo).

Las investigaciones de orientación semiológica tienen mucho que ver con todo esto. El ejemplo más evidente es, sin duda, el ya citado de Christian Metz y el código de la Gran Sintagmática (véase el capítulo 2, apartado 2.2, y el capítulo 3, apartado 3.2): el análisis de *Adieu Philippine* hace que Metz llegue a precisar e incluso a transformar en cierto modo su modelo. De la misma manera, en una empresa como la de Michel Colin, los análisis de films, siempre parciales y dotados de una orientación muy concreta, sirven constantemente de base para una hipótesis teórica. Cuando estudia las funciones textuales de las panorámicas en los primeros planos de *El último tren de Gun Hill*, se interesa por ciertos tipos de transformación de la estructura profunda en el enunciado superficial, y no por el film como film americano, por ejemplo. Igualmente, para estudiar la correferencia escoge, prácticamente al azar, uno de los 450 films de Griffith, *Las aventuras de Dorotea*, y lo estudia explícitamente sin preocuparse del lugar que ocupa en la historia del cine. El film se convierte en un objeto de experimentación, pero, evidentemente, la teoría siempre va por delante.

1.2. El análisis como invención teórica

De una manera todavía más habitual, el análisis es *una forma de teoría*. Casi se podría decir que hay teóricos que sólo hacen teoría en forma de análisis. El ejemplo más evidente es, sin lugar a dudas, Raymond Bellour, cada uno de cuyos grandes análisis sobre los films de Hitchcock le ha proporcionado la ocasión de crear un concepto (el "bloqueo simbólico": véase el apartado 6.3.1.) o de definir un enfoque del cine, por lo menos en la misma medida en que iba proponiendo procedimientos analíticos. Del mismo modo, hay aspectos de la teoría que jamás se han abordado, o mejor dicho, que únicamente se han abordado a través del filtro del análisis fílmico. Citemos el análisis de los diálogos de films, sobre todo los análisis conversacionales de Francis Vanoye y Michel Marie, cuyo objetivo deliberado es desbrozar ese campo inexplorado.

De alguna manera, la verificación y la invención son simétricas, puesto que en los dos casos el riesgo es el mismo: el de un insuficiente ir y venir entre la teoría y el análisis. Idealmente, el análisis-verificación debe permitir volver a la teoría para completarla o modificarla. A su vez, el análisis-invención debe dar lugar a verificaciones por medio de otros análisis. Tanto en un caso como en otro, el modelo epistemológico subyacente es el de las ciencias experimentales: una teoría se basa en una cierta experimentación y se desarrolla recurriendo regularmente a la experiencia (momento inductivo, momento deductivo). Naturalmente, se trata de un esquema abstracto que la teoría del cine (que no es una ciencia experimental) únicamente ha seguido de lejos.

1.3. El análisis como demostración

Un caso un poco aparte es el de los análisis en los que no se intenta tanto producir o dar forma a una teoría, como exponerla de una manera convincente (promoverla). También en este caso las estrategias pueden ser múltiples: David Bordwell y Kristin Thompson, por ejemplo, que intentan con mucha constancia, y desde hace ya varios años, promover un enfoque "neoformalista" del cine, conciben a menudo sus análisis filmológicos como momentos concretos de esta empresa. Esto es algo que se ve con mucha claridad en el libro de Kristin Thompson *Eisenstein's "Ivan the Terrible": A Neoformalist Analysis*, cuyo primer capítulo (el más largo) está dedicado a la exposición del enfoque "neoformalista", mientras que el análisis que se desarrolla a partir de ahí aplica y evidencia los principios expuestos. Lo mismo puede decirse del ensayo de Marie-Claire Ropars *Le Text divisé*, cuya segunda parte es un análisis de *India Song*, de Marguerite Duras. Y otro tanto ocurre, aunque en menor grado, con el libro de Bordwell sobre Dreyer. Desde una perspectiva totalmente distinta, y de una manera mucho más discreta, nos parece que también éste es el caso de Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat sobre *Nosferatu*, demostración implícita de lo que puede ser un análisis que podríamos llamar *iconológico* (en el sentido panofskiano del término).

2. ANALISIS, ESTILISTICA Y POETICA

Como ya hemos dicho en el capítulo 1, el análisis, en sus primeras manifestaciones, estuvo espontáneamente relacionado con las preocupaciones de los creadores. Incluso antes de que la crítica adquiriera un poco más de meticulosidad, antes de que la teoría recurriera al soporte del análisis, los cineastas ya sabían, gracias a su práctica, que el sentido y el efecto de un film se desarrollan en dos niveles muy distintos. Hay un objetivo "poético", "creacionista" del análisis, que podemos encontrar en la obra de muchos cineastas que analizan o describen sus propias películas (a menudo en forma de alegato *pro domo*). No vamos a insistir más en el caso de Eisenstein (véase el capítulo 1, apartado 2.1.), excepcional en todos los aspectos, pero, ya desde la época muda, se puede descubrir en un Jean Epstein, por ejemplo, una tendencia a reflexionar sobre los propios films en términos ya casi analíticos (por ejemplo, para revelar los elementos de ese efecto poético tan misterioso que entonces estaba tan de moda: la *fotogenia*). En fechas más recientes, sería interesante tener en cuenta los distintos discursos que efectuaron ciertos cineastas sobre sus propias obras, por ejemplo en la época de la llamada "política de los autores" (véase el capítulo 1, apartado 2.3.). A un Howard Hawks, cineasta que —por así decirlo— jamás comentó el aspecto formal de sus films, y cuyo discurso reproduce y redobla la impresión de simplicidad, de facilidad y de naturalidad que rezuma su cine (el "genio de la evidencia" del que hablaba Jacques Rivette), se opondría así la actitud de un Hitchcock, que siempre intentó deliberadamente jugar a la carta inversa, la del dominio y la conciencia de sus medios estéticos y formales: en la conversación-río que mantuvo con François Truffaut, así como en muchas entrevistas filmadas (la que concedió a André Labarthe, por ejemplo), gusta de explayarse en los detalles formales de esta o aquella secuencia, le encanta explicar y exponer sus razones creativas. Más recientemente aún, hay cineastas que han practicado el análisis de la obra de otros cineastas (véase el capítulo 5, apartado 1.2.: el ejemplo de Eric Rohmer desmenuzando, basándose en *Fausto*, las bases de su amor por Murnau).

Pero, sin lugar a dudas, no todos somos cineastas, y los casos que acabamos de recordar son más bien excepcionales, aunque indican la posibilidad de una relación entre el análisis y la *poética* de los films. Tomemos las cosas como son: no existe una poética del film constituida, y además la noción de "creador" es de aplicación siempre difícil o incierta en cine. La cuestión que acabamos de plantear es, pues, la de saber si el análisis puede ayudar a explicar la creación de los films, su génesis o —dicho de una manera más prosaica— su producción. Se trata, evidentemente, de una cuestión que conlleva varios aspectos:

1. El aspecto propiamente creativo: ¿permite el análisis restituir, por lo menos aproximadamente, alguno de los rasgos del proceso de creación? La respuesta parece imponerse como negativa, puesto que este proceso, más o menos misterioso por naturaleza, se complica aún más por la multiplicidad de las determinaciones que pesan sobre él en la industria del cine. Sin embargo, si no puede explicar absolutamente la creación de un film, el análisis puede conducir al planteamiento de *cuestiones* parecidas a las que podría plantearse un cineasta (sobre todo, claro está, el análisis de los elementos de la puesta en escena: véase el capítulo 5). Precisemos que no se trata de pretender tener acceso a lo que pasó "por la cabeza" del cineasta: por el contrario, nos oponemos ferozmente a cualquier lectura de un film —sea o no analítica— que se base en supuestas "intenciones" del autor; incluso suponiendo que esas intenciones fueran perfectamente claras y explícitas para el propio cineasta (lo cual resulta muy extraño), nada garantiza que el film responda a esas intenciones, que por otra parte el analista no puede conocer con certidumbre. Se trata, pues, más bien, de que el analista se plantee *a su vez* (y nosotros añadiríamos *en su lugar*, que no es el de un cineasta) cuestiones de orden creativo.

> La cuestión clave es aquí la del "¿por qué?": ¿por qué ese encuadre, ese movimiento de cámara, ese corte a un inserto, etc.? Una vez más, el análisis no nos proporcionará jamás *la* respuesta a esta cuestión, pero, por ejemplo, una *conmutación* imaginaria (preguntarse qué hubiera pasado si, en lugar de una panorámica, para poner un ejemplo, el cineasta hubiera utilizado un montaje de dos planos) permitirá a menudo encontrar *algunas* respuestas posibles.

Para acabar de ser sinceros, añadamos que, si una parte de las intenciones del cineasta consiste en permanecer inaccesible ante el analista, este último es libre, a la inversa, de desarrollar su trabajo sin sentirse limitado por las fronteras de esta intencionalidad del creador. Con esto respondemos a una objeción que muchas veces se les plantea a los análisis, sobre todo a los textuales, a los que se reprocha que se fijen en detalles que nadie es capaz de percibir durante el desarrollo de un film, o en elementos en los que seguramente el cineasta ni siquiera pensó, etc. Hay que decir abiertamente que el analista tiene perfecto derecho a utilizar estos elementos mientras su análisis no pierda la coherencia, puesto que, una vez más, está situado en un lugar distinto al del creador y es libre de tratar como le parezca todo lo que esté *presente* en el texto.

2. En otro sentido, el análisis puede ayudar a establecer una interrogación sobre la producción de un film, examinando, con el apoyo de todos los documentos posibles, sus etapas más evidentes. Aquí, el problema de base es sin duda el de la *adaptación*, guinda de toda reflexión de inspiración literaria sobre el cine y tema hoy en día de innumerables trabajos universitarios. Además, esta cuestión, que tiene poco interés cuando se queda en enfoque contenutista (como sucede muy a menudo), puede, en el marco de un análisis bien conducido, contribuir a esclarecer tanto la génesis de una adaptación concreta como la naturaleza de esa "transcodificación" que es la adaptación.

> El problema lo ha expuesto con gran limpieza Marie-Claire Ropars en su "Étude de genèse" de una escena de *Muriel*, de Alain Resnais. Habiendo realizado un análisis de esta escena y construido un sistema textual que lo explica, coteja este sistema con el *script* de Jean Cayrol del que el film es una adaptación, así como con el *découpage* anterior al montaje (documento utilizado, en consecuencia, en el rodaje). Las modificaciones localizadas entre un texto y otro son, para el analista, materia que debe confirmar, o corregir, el análisis anteriormente efectuado sobre el film en sí: permiten, de paso, establecer hipótesis sobre el proceso de adaptación en tanto búsqueda de una sistematicidad propia del texto fílmico.

Aparte de este valor "creacionista", y en un terreno quizá más seguro, se puede decir que el análisis es un medio importante de progresar en la definición de una *estilística* de los films. La noción de estilo, en materia de films, apareció durante el período "autorista" de la crítica de cine: en el caso de críticos como Alexandre Astruc o Eric Rohmer (y también en los primeros textos de Raymond Bellour, por ejemplo), se expresa el deseo de definir la puesta en escena en general a partir de las características formales de las obras, es decir, de definir a un "autor de films" mediante su tratamiento de la puesta en escena, su "mirada", su "distancia" con respecto al mundo. Se trata, evidentemente, de una definición muy particular del estilo, entendido como característica individual relacionada con una concepción del mundo, cuando no con una moral o con una metafísica. En lo que se refiere a este enfoque, el análisis desempeña un papel muy importante: caracterizar el estilo de Lang, por ejemplo, como "una cierta mirada" (tal y como lo hizo Michel Mourlet) es significativamente banal: mucho más convincente resulta describir esta mirada en términos de encuadres, de ángulos, de iluminación y de montaje.

Hoy en día, los estudios estilísticos han tomado una orientación sensiblemente distinta (véase el capítulo 7, apartado 1.2) y están esencialmente relacionados con la definición y el estudio de grandes corpus históricamente diferenciados. No se trata de renunciar a definir los estilos individuales, sino de definirlos más objetivamente, basándose en una caracterización más firme y precisa de los "estilos" dominantes en relación a los cuales se singulariza cada cineasta, ya sea consciente o inconscientemente.

> El caso de Fritz Lang, que acabamos de evocar, es muy esclarecedor. Mitificado por diferentes fracciones del movimiento autorista, de *Présence du Cinéma* y de los macmahonianos a los últimos coletazos americanos de la política de los autores (Peter Bogdanovitch), se trata de un cineasta cuya oscilante carrera, varias veces interrumpida y relanzada, no se presta demasiado a una evaluación unitaria. La definición de una temática languiana es algo especialmente difícil (los temas del "destino" o de la "venganza", corrientemente asociados con su nombre, han alimentado de hecho géneros enteros como el *western* o el cine negro), pero se podría decir lo mismo de un hipotético estilo languiano, tanto en su período alemán como en su período americano. Ciertos rasgos, como la frontalidad del encuadre, o el aspecto "bien construido" y equilibrado de la composición, pueden encontrarse también muy a menudo en otros autores, aunque la mayoría de las veces combinados con otras características difícilmente atribuibles a Lang.

El análisis concreto de las formas fílmicas resulta aquí muy importante. Por sí mismo puede obligar a romper radicalmente con el subjetivismo y el impresionismo de las descripciones estilísticas basadas en simples actos de fe, tal como todos las conocemos a propósito de Hawks, Lang, Preminger o Nicholas Ray.

3. EL ANALISIS COMO REVELADOR IDEOLOGICO

Ya hemos recordado (capítulo 1) aquellos debates de los cineclubs de la posguerra en los que la gente se interesaba muy a menudo por un film en función de su supuesto contenido o de una apreciación ideológica de ese contenido. Los autores de este libro, como la mayor parte de los cinéfilos de su generación, recuerdan numerosos debates celebrados, por ejemplo, en torno al juicio ideológico que debía merecer un film americano cualquiera (del tipo: *Misión de audaces*, de John Ford, ¿es un film fascista?). Los argumentos y los "roles" (de la extrema izquierda o la extrema derecha) eran casi siempre los mismos, algo que resulta normal, puesto que el film, en el fondo, no representaba más que un pretexto. No pretendemos, ni mucho menos, negar la validez de todas estas discusiones, que pudieron tener su utilidad aunque no hicieran justicia al film en cuestión. Pero, como ya hemos dicho a propósito de la noción de tema (capítulo 4, apartado 1), creemos que el contenido de un film únicamente existe en función de la consideración de lo fílmico. En lo que se refiere a ese "contenido" concreto que es el contenido ideológico de un film, pensamos que se encuentra *en* el texto —en el *texto*— y no, por ejemplo, en la historia contada, ni aún menos en las "intenciones" del "autor" (véase más arriba, apartado 2). En la historia que cuenta *Misión de audaces*, es evidente que el personaje interpretado por John Wayne esgrime toda una gama de comportamientos violentos, inhumanos, fascistas si se quiere, en cualquier caso inaceptables en la realidad, que cualquier apreciación ideológica del film deberá tener en cuenta, pero tampoco hay que olvidar que se trata de un film y que las acciones del personaje se muestran a través de una forma que en modo alguno resulta insignificante.

Estos debates sobre la importancia respectiva del "contenido" y de la "forma" son, a decir verdad, muy antiguos y un poco peligrosos, puesto que perpetúan la idea de que existen contenidos y formas que podrían existir independientemente los unos de los otros. De este modo, sin necesidad de volver a las innumerables discusiones en torno a este problema (por ejemplo, alrededor del año 1970, y en el interior de la crítica de orientación marxista, entre los defensores de una "neutralidad de las formas fílmicas" y los defensores del papel ideológicamente decisivo del trabajo de la escritura [1]), diremos simplemente que, en nuestra opinión, el análisis de films ha significado mucho (y todavía puede significar más) en este terreno. Si la ideología de un texto está en ese texto, lo que hay que hacer es buscar los medios necesarios para considerar el texto mismo: y esto es, precisamente, lo que asegura el análisis, en general, mejor que cualquier otra operación. Sin lugar a dudas, no es indispensable realizar un análisis ("textual" o de otra clase) para comprender —e incluso para comprender correctamente— un film. Pero, por lo menos, el análisis permite (no obliga a) entrar en contacto con el propio film, y no con la historia que cuenta, con lo que se puede decir de él aquí o allá, con el problema que "ilustra"...

Hay otro peligro, simétrico al primero, del que el análisis de films permite escapar: el riesgo de un excesivo formalismo (aunque, en este aspecto, el análisis también incluye su parte de riesgo, como ya hemos advertido). Pero no vamos a decir nada más de él.

Aparte del ejemplo ya clásico del análisis de *El joven Lincoln*, ya citado (capítulo 6, apartado 3.1), vamos a mencionar aquí, como ejemplo de la integración completa del análisis formal, el análisis textual y la apreciación ideológica, el trabajo que sobre *Octubre*, de Eisenstein, realizaron Michel Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin. Es cierto que el film se presta, "que pone en escena el encuentro de una experiencia fílmica (el montaje concebido como escritura cinematográfica) y de una representación histórica: la revolución como gran momento de la historia". La relación, singularmente compleja (y con razón), que el film establece entre las distintas figuras del poder —Kerenski, Kornilov, el zar, Lenin, los bolcheviques— se lee así *a través* de la escritura del film, y no a partir de ideas preconcebidas sobre una tesis política que Eisenstein hubiera deseado traducir. Mediante la constatación, por ejemplo, de la existencia de un "acceso figural" (circulación de distintas figuras de agentes revolucionarios) que tiende a "parcelizar" el campo de la revolución, enfrentándolo así a la cohesión que mantiene hasta el final el campo gubernamental, los autores pretenden evaluar (de manera por lo demás interrogativa, puesto que proponen dos posibles lecturas) la incidencia de este fenómeno escritural sobre la interpretación política del film.

---

[1] Véase para la primera posición, Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Editions Sociales, 1971, para la segunda, los textos editoriales de *Cahiers du Cinéma* y de *Cinéthique* en 1969-1971.

Añadiremos para dar por terminado este aspecto que un análisis que intente analizar ideológicamente un film debe interrogarse, quizás más que cualquier otro, sobre la *recepción* de este film: los efectos, conscientes o inconscientes, producidos por un film determinado; los malentendidos que suscita, y las polémicas, forman también parte de la lectura.

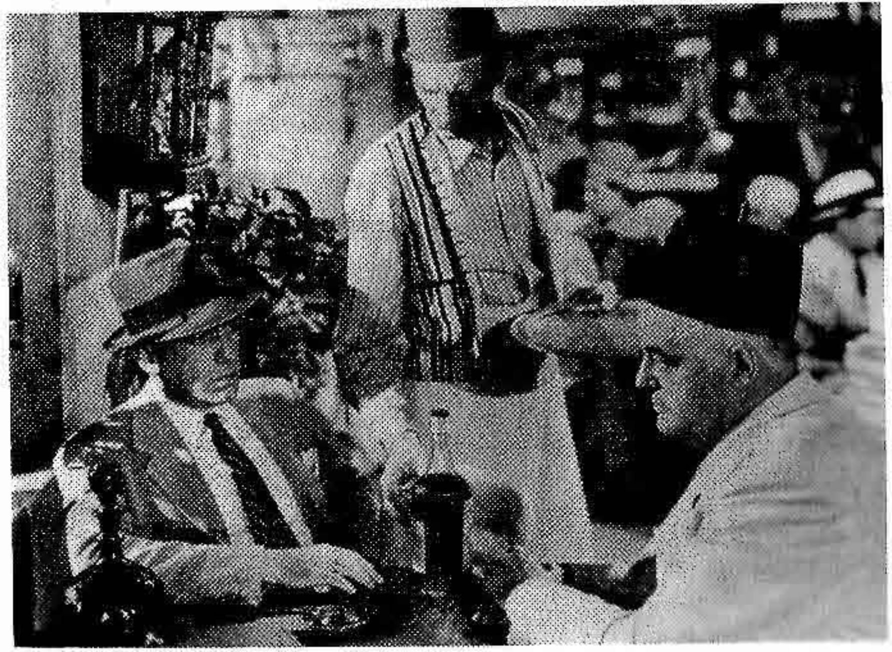
4. EL PLACER DEL ANALISIS

Con el título de este apartado, somos conscientes de que hemos planteado lo que en principio puede parecer una paradoja. La noción de *placer*, tanto en el cine como en todas partes, no se asocia, en general, con la de *trabajo*. Se trata, como es bien sabido, de uno de los aspectos de la división tecnicosocial del trabajo en las sociedades industriales: separar cada vez más netamente el trabajo del ocio, considerado éste, en la ideología dominante, como el lugar exclusivo del placer.

Precisamente en este mundo de ocio y de distracción se ven en general los films (y la industria del cine es una de las grandes industrias del ocio). Ahora bien, el análisis de films, sea cual sea su forma exacta, siempre se caracteriza, en sí mismo, por obligar a una *reflexión* y a una *re-visión*. Estos dos rasgos son totalmente opuestos a los rasgos principales del consumo del film como diversión, que es *irreflexivo* y *único*. Si, como ya señala Barthes en *S/Z*, releer un libro es siempre una pequeña transgresión en una sociedad en la que el gesto "normal" es tirar el libro después de haberlo consumido, volver a ver un film es también un gesto deliberado, que puede sin duda ser de orden puramente fetichista (como en el caso de ciertos films "de culto", de *Casablanca* a *The Rocky Horror Picture Show*), pero que va a contracorriente de la idea dominante de que un film reciente es mucho mejor que un film antiguo.

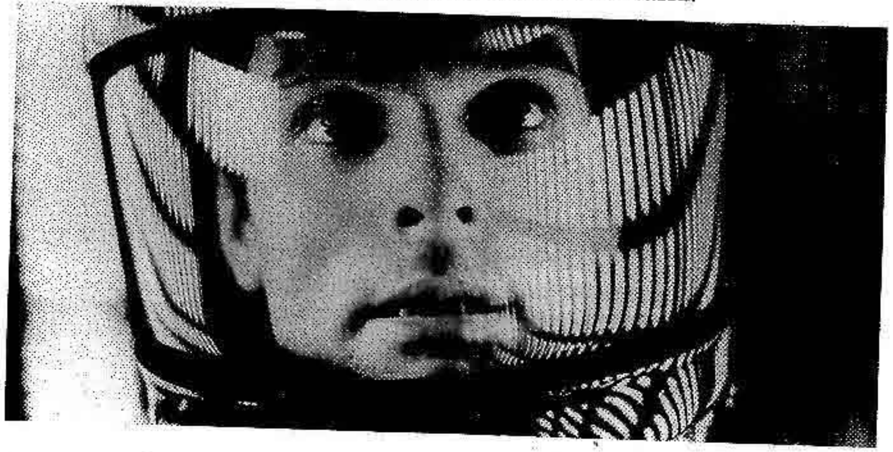
La relectura, la re-visión, y sobre todo esas revisiones informadas y activas que son los análisis, producen, pues, un enfoque profundamente distinto de los films, que no se basa en el goce inmedia-

Casablanca (1943), de Michael Curtiz.

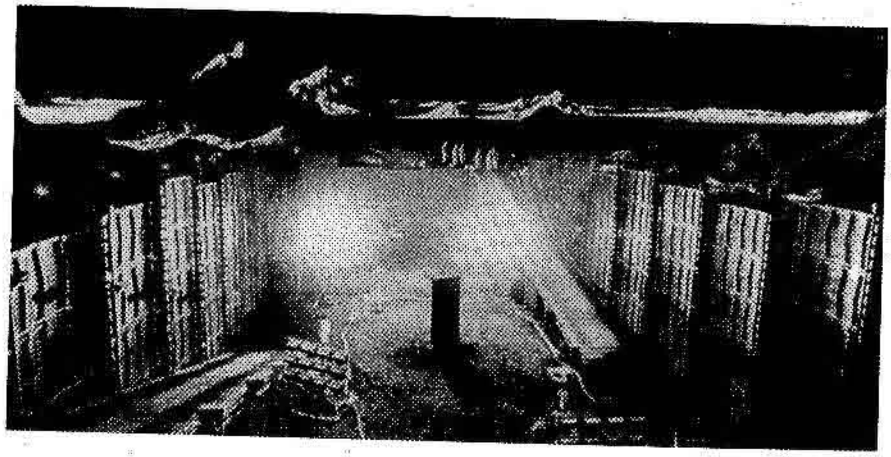


to y consumista, sino en el saber. Lo que queremos destacar es que este enfoque, social y subjetivamente distinto del enfoque "normal", no deja de producir un cierto tipo de placer muy concreto.

En principio, existe lo que podríamos llamar el placer de saber. La actividad cognitiva es una de las funciones más importantes del cerebro humano y, como toda función psicológica, implica un "plus" de satisfacción cuando se realiza correctamente. En el caso del análisis de films, es cierto que muy a menudo se basa (aunque no únicamente, es cierto) en el fantasma de un dominio: el analista quiere poseer la obra, si es preciso arrancándosela al cineasta para hacerla suya recreándola en su fantasía.



2001: una odisea del espacio (1968), de Stanley Kubrick.



Las elecciones del objeto nos serán aquí muy útiles: abordar un film de narración compleja y/o enigmática —como *2001*, *Muriel* o los films de Robbe-Grillet— representa en parte el deseo de demostrar(se) que uno puede "conseguirlo", "reducirlo", hacer intelectualmente mella en él y quizás explicar la fascinación que ejerce.

Cuando se trata de un gran clásico, a veces es la originalidad de la lectura lo que se convierte en el objetivo del análisis. Este aspecto resulta muy evidente en los casos de análisis de films generalmente menospreciados (films de género, de serie B, etc.). Finalmente, nunca terminaríamos de enumerar los casos en los que la elección del film analizado tiene como objetivo dar forma a —o exponer— una teoría (véase más arriba, apartado 1), lo cual intensifica aún más el "plus" del saber.

Por otra parte, el análisis procura un innegable placer relacionado con el "descortezamiento" (ya hemos citado la *libido decorticandi*, tan fustigada por Dominique Noguez, pero que no sólo tiene aspectos negativos). Se trata de un placer esencialmente *lúdico*, que puede provenir de la satisfacción parcial de las pulsiones sádicas. Es el viejo tema del placer que experimenta el niño que rompe su reloj para ver cómo funciona (aunque es cierto que esta operación ya resulta infructuosa tras la invención de los componentes integrados...). El analista, de alguna manera, "juega" con el film que analiza, lo cual está relacionado, psicológicamente hablando, con el hecho de que en realidad —como ya hemos dicho más arriba— se dedica a la re-creación.

En último término, nos parece sorprendente que el análisis cambie por completo —si es que no la elimina— la percepción del *aburrimiento* en el cine. Este es un tema que desborda ampliamente nuestro objetivo, pero que merecería un desarrollo más amplio. El concepto de aburrimiento es complejo, primero porque es muy subjetivo (es decir: varía con cada sujeto), y sobre todo porque sus causas potenciales son muy numerosas. Uno se puede aburrir con un film porque lo considere "demasiado lento", "demasiado largo" o "porque no pasa nada" (reproche estereotipado que tradicionalmente se atribuye a Antonioni, Dreyer o Duras), pero también porque lo encuentre demasiado banal, demasiado previsible (uno se puede aburrir profundamente ante *Magnum*, que sin embargo escapa a los tres reproches precedentes). El aburrimiento, en el fondo, depende del concepto del cine que se tenga en general. La mirada analítica, casi por definición, es mucho menos susceptible de aburrirse: la "lentitud", la "longitud" o la "ausencia de acción", así como lo "banal" o lo "previsible", casi ni siquiera existen para ella, puesto que de todos modos participa de una temporalidad distinta, suscitando además sus propios objetos de interés.

Más ampliamente, y por mantener desde hace años este tipo de relación con un film, nos parece evidente que la práctica regular del análisis no sólo transforma el concepto de un film concreto una vez analizado, sino también la propia manera de ver los films en general, ya desde la primera visión. Desmontando los mecanismos de la impresión de realidad y del efecto-ficción, el análisis obliga a percibir el lado artificial y refuerza las "defensas cognitivas" del espectador contra el poder de la ilusión que posee todo film. Contribuye a *desplazar* el placer del espectador.

Una última consideración a este respecto. Una de las características más constantes y más llamativas de la historia reciente de las artes tradicionales (pintura, escultura, música) es sin lugar a dudas su tendencia a convertirse en "meta-artes". La ideología barroca, como después de ella la ideología romántica, fundaban su sistema estético sobre una respuesta "inmediata" del espectador ante la obra de arte. Esta última debía proporcionar un acceso más fácil y directo a la realidad del mundo, y las categorías pertinentes eran las de realismo, empatía, penetración, revelación, etc. El arte de nuestra época ha abolido casi totalmente este tipo de relación entre la obra y el mundo, por una parte, y el espectador por otra. El consumo de una obra de Stockhausen, de Pollock o de Moore (por no hablar más que de creadores ya "clásicos", o en todo caso consagrados), se basa en mecanismos psicológicos completamente distintos, ampliamente fundados en un *saber*, del espectador. Todo esto sería aún más evidente en el caso de las formas más recientes de las artes plásticas, como el arte ambiental, las *performances* o el llamado arte conceptual. Está claro que la industria del cine, aún hoy en día, es uno de los lugares desde donde se ejerce más resistencia con respecto a esta evolución del arte. No se trata, evidentemente, de convertir el análisis de films —y sólo a él— en el equivalente de una revolución estética: no obstante, nos parece que no es en modo alguno casual que conociera su punto álgido en el momento en que aparecían, en los circuitos de difusión pública (y no únicamente en este o aquel *ghetto*) un cierto número de films que —disnarrativos, paranarrativos o metanarrativos— compartían la característica común de resistirse a la ideología de la inmediatez y de la empatía, así como a sus efectos hipnóticos sobre el espectador, en beneficio de concepciones más intelectuales (y susceptibles por ello de dar lugar a múltiples formas de rechazo).

5. EL ANALISIS COMO APRENDIZAJE

Este último objetivo del análisis es de hecho el primero. Los propios enseñantes y los autores de este libro son conscientes de que, sea cual fuere el uso que se le dé, el análisis de films es ante todo una extraordinaria herramienta pedagógica.

Dos aspectos de la situación pedagógica (no importa el nivel ni el contexto preciso en el que se produzca) nos parecen singularmente importantes: el análisis en una situación pedagógica es un análisis mayoritariamente *oral*, es un análisis *de grupo*.

5.1. El análisis oral

El análisis oral, y esto es algo que se afirma muy a menudo, es capaz de superar algunas de las dificultades —prácticas y de principios— del análisis escrito. Para limitarnos a lo esencial, diremos que su ventaja es, evidentemente, el hecho de no tener que enfrentarse, al menos frontalmente, con el problema de la *cita*. Si, como decíamos más arriba, el análisis debe tener que ver con el film en sí mismo, y no con ese "metafilm" (Kuntzel) que únicamente es uno de sus artefactos, entonces debe siempre imaginar estrategias complejas para evitar esta ineludible diferencia de naturaleza entre el desfile fílmico y el orden del discurso verbal. El análisis oral se sitúa en este caso en una posición ventajosa, puesto que no tiene necesidad alguna de *evocar* el film: está allí, quizá copresente durante el discurso del analista. Advirtamos además que es una de las características que tienden a privilegiar el análisis de films con respecto a otras prácticas de enseñanza: aunque consista en romper la fascinación que ejerce el film, siempre se encontrará relativamente cercano a la situación *espectacular*, y satisfará, al menos parcialmente, el deseo de ver imágenes (que es muy intenso en la mayor parte de los públicos escolares).

Un aspecto en principio menor, pero de hecho muy importante, es el recurso a instrumentos de visionado y de análisis cada vez más ágiles. La gran revolución en esta materia ha sido la del magnetoscopio "para el gran público". La posibilidad de disponer de una copia totalmente manipulable, sobre la cual se pueden realizar acelerados, ralentís, pausas, descomposiciones imagen por imagen, etc., tiende indudablemente a acercar las propias condiciones de presencia y utilización del film a las condiciones del análisis. El precio que hay que pagar por ello ya lo conocemos: la copia de un film sobre una banda magnética es casi siempre de una calidad técnica mediocre, por no decir mala.

> Advirtamos, sin embargo, que este problema ya existía antes de la aparición de la copia magnética. Como han descubierto ciertos teóricos, historiadores y críticos, la palabra "film" es en sí misma ambigua, puesto que designa tanto el objeto material (un conjunto de bobinas de película, en mejor o peor estado, a menudo obtenidas mediante copia, contratipo u otros procedimientos) como el objeto "ideal" (el film proyectado en una pantalla en las mejores condiciones posibles y que es aquel del que se ocupa el analista). No faltan ejemplos de análisis de films que, en un momento u otro, han tropezado con este problema —teóricamente menor— referente a la calidad de la copia. Por no hablar más que de un caso, citaremos a Raymond Bellour que, en su análisis ejemplarmente minucioso de *Con la muerte en los talones*, confiesa que durante mucho tiempo no vio la primera aparición de la avioneta que ataca a Roger Thornhill, ya que la copia de que disponía estaba muy rayada...

Esta mediocre calidad de la reproducción en vídeo puede quedar compensada, según creemos, por su flexibilidad y su adecuación al análisis, pero siempre será necesario volver, cada vez que sea posible, al film original, proyectado en buenas condiciones. Pero lo único que estamos haciendo es repetir una evidencia: no se puede recurrir eternamente a la disección, ni contentarse con utilizar lo que no es más que un sucedáneo del film. Aunque sólo sea en interés del propio análisis, hay que ver los films en las condiciones para las cuales se han concebido (véase el capítulo 2, apartado 1).

Nos estamos enfrentando, una vez más, a un aspecto mucho más general, relacionado con el trastorno que el magnetoscopio (y, antes que él, la televisión) ha provocado en lo referente a nuestros hábitos de visión y consumo. Cada vez es más frecuente que los aficionados dispongan de una "filmoteca" casera en *cassettes*. Cada vez más, se tiende a ver los films por fragmentos, y también a comparar unos con otros. Dado que, además, la televisión representa igualmente una ocasión para confrontaciones imprevistas, debido al "slalom" que nos propone diariamente a través de la historia del cine; dado que, en fin, la imagen electrónica, con sus casi infinitas posibilidades de deformación, impone una nueva concepción del encuadre como "ajuste", resulta evidente que nuestros hábitos de visión están atravesando un cambio, mucho más rápido y radical que cualquier otro que haya podido producirse desde la invención del cine.

Es, pues, muy importante, en lo que se refiere al análisis oral (que en la mayoría de las ocasiones es un análisis pedagógico), que tengamos en cuenta esta situación. Resulta esencial, para todos los profesores que deban practicar el análisis de films, que sean conscientes de las gigantescas diferencias existentes entre los individuos y entre las capas sociales en lo que se refiere a las imágenes animadas. Es un tópico decir que la mayor parte de los niños en edad escolar pasan muchas horas al día delante del televisor. Esto puede ser objeto de muchas lamentaciones (aunque ignorarlo no sirve de nada) y, sin duda, la hiperfrecuentación de la televisión tiene sus inconvenientes (a menudo experimentados por los propios profesores, a los cuales se les concede la misma atención fluctuante que a un locutor de la tele), pero para el análisis de films, y de manera general, la propensión a la mirada analítica es un instrumento cuyo potencial aún está infrautilizado. El papel del profesor es aquí múltiple y complejo, puesto que debe a la vez, y de un modo contradictorio, aceptar estas prácticas televisivas de sus alumnos (y sacar partido de ellas como de una verdadera base *cultural*) y ayudarles a descubrir otra modalidad de visión, la que requiere el cine (visión ininterrumpida, atenta, que permita únicamente ver y apreciar un film, tanto los "grandes" films como todos los demás). El análisis de films y sobre todo, según creemos, de films importantes (con características estilísticas muy llamativas), es sin duda alguna una de las vías privilegiadas de esta educación de la mirada.

5.2. Análisis de grupo

Esta característica del análisis en una situación pedagógica presenta múltiples problemas prácticos, todos ellos propios de la enseñanza, y sobre los cuales no vamos a extendernos. Destacaremos únicamente dos de las características más importantes del análisis de grupo:

— primero, da lugar a una *invención* más *colectiva*. Casi se podría decir que existe una mayéutica del análisis oral. Naturalmente, tampoco hay que engañarse: un análisis realmente colectivo supone una participación equitativa de todos los miembros de un grupo, pero el profesor, que en general conoce mejor el film y tiene una mayor experiencia analítica, se beneficia de una cierta "ventaja": así, su papel consiste casi siempre en proponer una perspectiva susceptible de integrar las observaciones del grupo;

— finalmente, *a priori* representa una garantía más fiable en contra de los delirios interpretativos, de modo que queda asegurado un cierto grado de verificación. Pero el riesgo consiste en que esta *verificación* permanente se convierta en una casi-censura que acabe bloqueando la inventiva.

Vamos a finalizar mencionando ciertas utilizaciones más concretas del análisis. Por ejemplo, un film de ficción puede permitir múltiples lecturas proyectivas que se erijan en objeto de estudio psicológico privilegiado. En otro orden de ideas, el análisis puede servir de apoyo a una concepción normativa del cine, poniendo en evidencia procedimientos apreciados positiva o negativamente en relación a un cierto modelo del lenguaje cinematográfico (o de la escritura del guión, etc.): se trata de una práctica muy frecuente en las escuelas profesionales de cine, donde el análisis sirve para enseñar la "manera correcta" de hacer films.

6. ANALISIS DE FILMS, ANALISIS AUDIOVISUAL

No querríamos terminar sin realizar una última observación, a decir verdad más prospectiva que otra cosa. Aquello de lo que hemos hablado a lo largo de este libro y los ejemplos que hemos citado proceden de una concepción y de una práctica férreamente fechadas (aunque aún nos queden muy próximas en el tiempo, e incluso aunque algunas de ellas sean actuales). Pero nos parece importante, en primer lugar, afirmar que la actividad analítica que hemos descrito no tiene necesidad de detenerse en las fronteras del cine de ficción tradicional. Desde hace algún tiempo, el análisis de la publicidad filmada, de los videoclips, de las emisiones televisivas, etc., es, de una manera u otra, objeto de investigación y de enseñanza. Y, sin duda, esta nueva práctica, siempre atenta a la aparición de nuevas formas y nuevos dispositivos, acabará conduciendo a nuevos desplazamientos de la teoría. Como se comprenderá, no podemos decir nada más.

También es posible (si no necesario) —y con esto terminamos— que el análisis *fílmico* (es decir, el análisis *mediante* el film), se convierta, por vías que ahora no podemos prever, en otra cosa distinta a la utopía regularmente recurrente que puede encontrarse en las páginas de numerosos analistas de los últimos quince o veinte años [2]. Quizá la próxima obra sobre el análisis de films se distribuya en forma de cintas de vídeo. Quién sabe.

BIBLIOGRAFIA

Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, París, éd. Sociales, 1971.

Alfred Guzzetti, *Two or Three Things I Know About Her, analysis of a film by Godard*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

Michèle Lagny, Pierre Sorlin, Marie-Claire Ropars, *La Révolution figurée*, París, Albatros, 1977.

Marie-Claire Ropars, *Le Texte divisé*, «Écritures», París, PUF, 1981.— «Étude de Genèse», en *Muriel, Histoire d'une recherche, op. cit.*

Michel Colin, «La dislocation», en *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.— «Coréférences dans, *The Adventures of Dollie*», en *D.W. Griffith*, Publications de Sorbonne, París, L'Harmattan, 1984.

Kristin Thompson. *Eisenstein's «Ivan the Terrible». A Neoformalist Analysis, op. cit.*

Michel Mourlet, *Sur un art ignoré*, París, La Table Ronde, 1965, reed. con el título de *La Mise en scène comme langage*, París, Henri Veyrier, 1987.

---

[2] Después de la redacción de este capítulo, esta revisión se ha visto actualizada por los primeros productos de la serie *Image par image* (dirigida por Jean Douchet): análisis de *M, el vampiro de Düsseldorf* realizado por el propio Douchet; de *El nacimiento de una nación*, por Gérard Léblanc y Nicolas Stern, etc.

Bibliografía

Esta bibliografía selectiva sólo cita los libros y las recopilacones de artículos que incluyan análisis de films sobre los títulos citados. No hemos mencionado las monografías de autores ni los libros de teoría general, con muy pocas excepciones (justificadas por el desarrollo de partes analíticas dedicadas a uno o varios films). El índice precisa los directores y las fechas remitiendo al número de referencia que se proporciona en esta bibliografía. Hemos renunciado a mencionar artículos aparecidos por separado en distintas revistas porque ello hubiera supuesto más de 1000 referencias. Por ello, nos hemos contentado con citar algunos números especiales dedicados al análisis de films, ya sea en parte o en su totalidad.

I. LIBROS DEDICADOS A LOS ANALISIS DE FILMS

1. AGEL (Jerome), *The Making of Kubrick's 2001*, Nueva York, Signet Books, 1970.
2001: Una odisea del espacio.

2. ALLEN (Robert) y GOMERY (Douglas), *Film History, Theory and Practice*, Nueva York, Knopf, 1985.
Amanecer.

3. ANDREW (Dudley), *Film in the Aura of Art*, Princeton univ. Press, 1984.
La culpa ajena; Amanecer; L'Atalante; Juan Nadie; La Symphonie pastorale; Le journal d'un curé de campagne; Enrique V.

4. ARNAUD (Philippe), *Robert Bresson*, París, Cahiers du Cinéma, colección «Auteurs», 1986.
Al azar de Baltasar; Le procés de Jeanne d'Arc.

5. AUMONT (Jacques), *Montage Eisenstein*, París, Albatros, 1979.
La línea general; Iván el Terrible.

6. BAILBLÉ (Claude), MARIE (Michel), ROPARS (Marie-Claire), *Muriel, histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974.
Muriel.

7. BLUESTONE (George), *Novels into Film*, Univ. California Press, 1957.
El delator; Cumbres borrascosas; Las uvas de la ira; The Ox-Bow Incident; Madame Bovary.

8. BORDWELL (David) y THOMPSON (Kristin), *Film Art, An Introduction*, Reading, Addison-Wesley, 1979.
Ciudadano Kane; La ley de la hospitalidad; Un condenado a muerte se ha escapado.

9. BORDWELL (David), *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley, y Los Angeles University of California Press, 1981.
La pasión de Juana de Arco; La bruja vampiro; Dies Irae; La palabra; Gertrud.

10. BORDWELL (David), STAIGER (Janet), THOMPSON (Kristin), *The Classical Hollywood Cinema*, Film Style and Mode of Production to 1960, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

11. BORDWELL (David), *Narration in the Fiction Film*, Univ. of Wisconsin Press, 1985.
La ventana indiscreta; Luna nueva; El acorazado Potemkin; La estrategia de la araña; Amanecer; El abanico de Lady Windermere; Forajidos; La guerra ha terminado; La nueva Babilonia; Pickpocket.

12. BOUVIER (Michel) y LEUTRAT (Jean-Louis), *Nosferatu*, París, Gallimard-Cahiers du Cinéma, 1981.

13. BROWNE (Nick), *The Rhetoric of Filmic Narration*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
La diligencia; 39 escalones; Al azar de Baltasar.

14. BURCH (Noël), *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1969, reed. 1987 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986).
Nana; Pickpocket; Une simple histoire.

15. BURCH (Noël), *Pour un observateur lointain, forme et signification dans le cinéma japonais*, París, Gallimard-Cahiers du Cinéma, 1982.
Hana chirinu (Flores caídas).

16. CASETTI (Francesco), *Dentro lo sguardo, Il film e il suo spettatore*, Milán, Bompiani, 1986 (trad. cast.: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989).
Furia; El; Ciudadano Kane; Cronaca di un amore; Pánico en la escena.

17. CHATEAU (Dominique) y JOST (François), *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie*, essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet, París, col. «10-18», U.G.E., 1979 reed. Éd. de Minuit, 1986.
L'Homme qui ment; L'Éden et après; Trans-Europ Express; L'Immortelle.

18. CHION (Michel), *La Voix au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma-Éd. de l'Étoile, 1982.
El testamento del doctor Mabuse; Psicosis; Shansho Dayu (El intendente Sansho).

19. CHION (Michel), *Le Son au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma-Éd. de l'Étoile, 1985.
Tráfico, Le plaisir

20. CHION (Michel), *Écrire un scénario*, París, INA-Cahiers du cinéma, 1985.
Pauline en la playa; Tener o no tener; El testamento del doctor Mabuse; Shansho Dayu.

21. CHION (Michel), *Jacques Tati*, París, Cahiers du cinéma, colección «auteurs», 1987.

Día de fiesta; Las vacaciones de Monsieur Hulot; Mi tío; Tráfico.

22. COHEN (Keith), *Film and Fiction*, Yale Univ. Press, 1979.
La caída de la casa Usher; El año pasado en Marienbad.

23. DAYAN (Daniel), *Western Graffiti, Jeux d'images et programmation du spectateur dans la Chevauchée fantastique, de John Ford*, París, Clancier-Guénaud, Bibliothèque des signes, 1983.
La diligencia.

24. DONDA (Ellis), *Metafore di una visione*, Roma, Ed. Kappa, 1983.
La tierra; Nosferatu, el vampiro; La pasión de Juana de Arco; Ana Karenina; Sospecha; Rebelde sin causa; La terra trema.

25. DOUCHET (Jean), *Alfred Hitchcock*, París, L'Herne. Cinéma, 1967, reed. 1987.
Vértigo; Con la muerte en los talones; Psicosis; Los pájaros.

26. DUMONT (Jean-Paul) y MONOD (Jean), *Le Fœtus Astral*, París, Christian Bourgois, 1970.
2001: una odisea del espacio.

27. FRIEDMAN (Régine Mihal), *L'Image et son juif, Le Juif dans le cinéma nazi*, París, Payot, 1983.
Die Rothschild; El judío Süss.

28. GARDIES (André), *Approche du récit filmique*, París, Albatros, 1980.
L'Homme qui ment.

29. GARDIES (André), *Le Cinéma de Robbe-Grillet, essai sémiocritique*, París, Albatros, 1983.
L'Immortelle; L'Homme qui ment; Trans-Europ Express; L'Éden et après.

30. GUZZETTI (Alfred), *Two or Three Things I Know about Her*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1981.
Deux ou trois choses que je sais d'elle.

31. HEDGES (Inez), *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*, Durham, Duke Univ. Press, 1983.
Un perro andaluz; La Coquille et le clergyman.

32. HUMPHRIES (Reynold), *Fritz Lang cinéaste américain*, París, Albatros, 1982.

La mujer del cuadro; Secreto tras la puerta; House by the river; You and me; Los aventureros de Moonfleet.

33. JENN (Pierre), *Georges Méliès cinéaste*, París, Albatros, 1984.
Viaje a la luna; Viaje a través de lo imposible.

34. LARÈRE (Odile), *De l'imaginaire au cinéma*, París, Albatros, 1980.
Confidencias.

35. LAGNY (Michèle), ROPARS (Marie-Claire), SORLIN (Pierre), *«Octobre», écriture et idéologie*, París, Albatros, 1976.

36. LAGNY (Michèle), ROPARS (Marie-Claire), SORLIN (Pierre), *La Révolution figurée, film, histoire, politique*, París, Albatros, 1979.
Octubre.

37. LAGNY (Michèle), ROPARS (Marie-Claire), SORLIN (Pierre), *Générique des années 30*, París, Presses Universitaires de Vincennes, 1986.
Rendez-vouz Champs-Élysées; Carnet de baile; Le Puritain; M. Breloque a disparu; Choc en retour; La batalla; Ultimatum; Deuxième Bureau contre Kommandantur; Pépé le Moko; Bourrasque; Los hombres nuevos; Los cinco caballeros malditos.

38. Mac CABE (Colin), *Godard: Images, Sounds, Politics*, Indiana University Press, 1980.
Numéro deux; France Tour Détour.

39. NICHOLS (Bill), *Ideology and the Images*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1981.
Los pájaros; La Venus rubia; Hospital.

40. PETRIC (Vlada), *Constructivism in Film*, Cambridge Univ. Pres, 1987.
Cieloviek s kinoapparatom (El hombre de la cámara).

41. PRAWER (Siegbert), *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*, Oxford University Press, 1980.
El hombre y el monstruo; La bruja vampiro; El gabinete del doctor Caligari.

42. RAVAR (Raymond) — bajo la dirección de, *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, Bruselas, 1962, Instituto de Sociología, Universidad libre de Bruselas.

Hiroshima, mon amour.

43. ROHMER (Éric), *L'Organisation de l'espace dans le «Faust» de F. W. Murnau*, París, col. «10-18», U.G.E. 1977.
Fausto.

44. ROPARS (Marie-Claire), *Le Texte divisé*, París, P.U.F., 1981, colección «Écritures».
M, el vampiro de Düsseldorf; La regla del juego; India Song; Diamantes en la noche.

45. SANCHEZ-BIOSCA (Vicente), *Del Otro lado: la metáfora*, Valencia, Eutopías, 1985.
El gabinete del doctor Caligari; El último; Nosferatu, el vampiro.

46. SCHÉFER (Jean-Louis), *L'Homme ordinaire du cinéma*, París, Cahiers du cinéma — Gallimard, 1980.
La parada de los monstruos; La bruja vampiro.

47. SIMON (Jean-Paul), *Le Filmique et le comique*, París, Albatros, 1979.
El conflicto de los Marx; Una noche en la ópera; Sopa de ganso; Horse feathers.

48. SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma*, París, Aubier-Montaigne, colección «Historique», 1977 (trad. cast.: *Sociología del cine*, México, F.C.E., 1985).
Ossessione; Salvatore Giuliano; Europa 51; Ladrón de bicicletas.

49. THOMPSON (Kristin), *Eisenstein's «Ivan the Terrible»: A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, 1981.
Iván el Terrible.

50. TRUFFAUT (François), *Le Cinéma selon Hitchcock*, París, Robert Laffont, 1966, reed. Ramsay-Poche, 1987 (trad. cast.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, ^{3}1985).

51. VANOYE (Francis), *Récit écrit, récit filmique*, París, CEDIC, 1979, colección «textes et non textes».
Une partie de campagne; Jules y Jim; Le jour se lève; La regla del juego.

52. WRIGHT (Will), *Sixguns and society. A Structural Study of the Western*, University of California Press, 1975.

II. RECOPILACIONES DE ARTICULOS

53. AUMONT (Jacques) y LEUTRAT (Jean-Louis) (bajo la dirección de), *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.
La regla del juego; Nosferatu, el vampiro; El último tren de Gun Hill; Abuso de confianza; Hôtel du Nord; Recuerdos de nuestra Francia; Une partie de campagne; El sueño eterno.

54. BELLOUR (Raymond), *L'Analyse du film*, París, Albatros, 1979.
Los pájaros, El sueño eterno; Con la muerte en los talones; Gigi; Marnie, la ladrona; Psicosis.

55. BELLOUR (Raymond), *Le Cinéma américain, analyses de films* (bajo la dirección de), tomo 1 y 2, París, Flammarion, 1980.
Tomo 1:
The life of an american cowboy; Enoch Arden; Salvada por el teléfono; Avaricia; The vanishing American; Marruecos; El malvado Zaroff; El forastero; Los crímenes del museo; Furia; Sólo los ángeles tienen alas; El joven Lincoln.
Tomo 2:
Ciudadano Kane; La mujer pantera; I walked with a zombie; The leopard man; The ghost ship; The curse of the cat people; Sospecha; El halcón maltés; Perdición; El sueño eterno; La dama de Shangai; Retorno al pasado; Sin conciencia; Meet me in Saint Louis; El pirata; Los caballeros las prefieren rubias; Los caballeros del rey Arturo; Sed de mal.

56. CASETTI (Francesco), *L'Immagine al plurale*, Venecia, Marsilio, 1984.
Mash; Goldorak.

57. CHATEAU (Dominique), GARDIES (André), JOST (François), *Cinémas de la modernité, films, théories*, (bajo la dirección de), París, Klincksieck, 1981.
L'Hiver; La jetée; Iván el Terrible; Un perro andaluz; Persona.

58. HEATH (Stephen) y MELLENCAMP (Patricia) — comps., *Cinema and Language*, Los Angeles, A.F.I., 1983.
Un perro andaluz; Zangiku Monogatari (Historia de los crisantemos tardíos); *Recuerda.*

59. HEATH (Stephen), *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

Sospecha; Koshishei (La ejecución); *El imperio de los sentidos; Sed de mal.*

60. KAPLAN (E. Ann), *Women in Film Noir*, Londres, B.F.I. 1978.
Alma en suplicio; Gilda; Klute; Gardenia azul; Perdición.

61. LYANT (Jean Charles) y ODIN (Roger), bajo la dirección de, *Cinémas et réalités*, Saint-Étienne, 1984, CIEREC.
Cieloviek s kinoapparatom (El hombre de la cámara); *Moi, un noir; Fad-jal; Nanuk el esquimal; El hombre de Arán.*

62. Mac CANN (R.D.) y ELLIS (John), *Cinema Examined*, Nueva York, Dutton; 1982.
El nacimiento de una nación; Gabriel over the white house; La línea general; Ese oscuro objeto del deseo.

63. SITNEY (P. Adams), *The Essential Films, Anthology Film Archives*, 1975.
Arsenal; Cieloviek s kinoapparatom (El hombre de la cámara); *La huelga; El acorazado Potemkin.*

64. WOLLEN (Peter), *Readings and Writings*, Londres, Verso ed. 1982.
Con la muerte en los talones; Psicosis; Ciudadano Kane; Vent d'est.

III. NUMEROS ESPECIALES DE REVISTAS

65. *Communications*, nº 23, París, Le Seuil, 1975.
El gabinete del doctor Caligari; Un perro andaluz; El malvado Zaroff; La diligencia; Con la muerte en los talones; De repente el último verano; Lilith; Freud, pasión secreta.

66. *Yale French Studies*, nº 60, «Cinema sound», 1980.
L'Atalante; La historia de Adela H.; La golfa; Le journal d'un curé de campagne; India Song.

67. *Video-Forum*, nº 17, diciembre de 1982, Caracas, Venezuela.
Chinatown; Blow-up; Crimen perfecto; L'Homme qui ment.

68. *Communications*, nº 38, París, Le Seuil, 1983.
The musketeers of Pig Alley; Le Schpountz; Adieu Philippine; Mi noche con Maud; La dama del lago; Film; Le tempestaire.

69. *Carte Semiotiche*, nº 1, 1985, Florencia, Piccardi e Martinelli, 1985.
Neighbours; Recuerda; Elisa, vida mía.

70. *Revue Belge du cinéma*, nº 16, verano de 1986, «Jean-Luc Godard, les films».
Al final de la escapada; El desprecio; Pierrot el loco; Une femme est une femme; Pasión; Los carabineros.

Indice de films citados

Proporcionamos aquí, por orden alfabético según los títulos españoles (o, en su defecto, originales), la lista de los films citados en el texto. Entre paréntesis, incluimos el título original (en el caso de que el film se haya estrenado en España), seguido del año de producción. Luego se indica el nombre del director, las páginas del libro en que se cita el film; en cursiva, las páginas de las ilustraciones (si las hay), y en negrita, los números de las obras de la bibliografía final en las que se analiza el film.

Abuso de confianza (Abus de confiance, 1937), de Henri Decoin, **53**, *116, 117*.
Acorazado Potemkin, El (Bronenosets Potemkin, 1925), de Serguei M. Eisenstein, 27, 90, 112, **11, 63**, *28, 29, 30*.
Adieu Philippine (1962), de Jacques Rozier, 106-109, *107*, *108*, 217, 280, **68**.
Al azar de Baltasar (Au hasard Balthazar, 1966), de Robert Bresson, *243*.
Al final de la escapada (A bout de souffle, 1959), de Jean-Luc Godard, 64, 168, 251, 252, 253, **70**.
Alejandro Nevski (Aleksandr Nevskij, 1938), de Serguei M. Eisenstein, 209.
¡Aleluya! (Hallellujah!, 1929), de King Vidor, 213
Amanecer (Sunrise, 1927), de Friedrich W. Murnau, 201, *202*, 203, **2-3, 11**
Angel exterminador, El (1962), de Luis Buñuel, 25.
¿Angel o diablo? (Fallen Angel, 1945), de Otto Preminger, 252

Annie Hall (Annie Hall, 1977), de Woody Allen, 20
Atalante, L' (1934), de Jean Vigo, 37, **3, 66.**
Atila, rey de los hunos (The sign of the pagan, 1954), de Douglas Sirk, 257.
Aventuras de Dorotea, Las (The Adventures of Dollie, 1908), de David W. Griffith, 280.

Bajo los techos de París (Sous les toits de Paris, 1930), de René Clair, 214.
Beso de la muerte, El (Kiss of death, 1947), de Henry Hathaway, 229.
Beso mortal, El (Kiss me deadly, 1955), de Robert Aldrich, 137.
Bob le Flambeur (1955), Jean-Pierre Melville, 253.
Bruja vampiro, La (Vampyr, 1932), de Carl Theodor Dreyer, 62, 182, **9, 41, 46.**

Casablanca (Casablanca, 1943), de Michael Curtiz, 288, *289.*
Cieloviek s kinoapparatom [El hombre de la cámara, 1929], de Dziga Vertov, 167, 176, 177, 178, *179*, *180*, *181*, **40, 61, 63.**
Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1940), de Orson Welles, 47, 48, 90, 115, 159, 216, 217, 270, 271, **8, 16, 55, 64**
Cleopatra (Cleopatra, 1963), de Joseph L. Mankiewicz, 54.
Con la muerte en los talones (North by Northwest, 1959), de Alfred Hitchcock, 86, 115, 137, 138, 235, 236, 294, **25, 54, 64-65.**
Condesa descalza, La (The Barefoot Contessa, 1954), de Joseph L. Mankiewicz, 153, 257.
Confidencias (Gruppo di famiglia in un interno, 1975), de Luchino Visconti, 122, **34.**
Cuarto mandamiento, El (The Magnificent Amberson, 1942), de Orson Welles, 217.
Cuatrocientos golpes, Los (Les 400 coups, 1959), de François Truffaut, 37.

Chinoise, La (1967), de Jean-Luc Godard, 86, 185, *186*, 188.
Dama del lago, La (The lady of the lake, 1946), de Robert Montgomery, 161, **68.**
De repente el último verano (Suddenly last summer, 1959), de Joseph L. Mankiewicz, 229, **65.**
Demonio de las armas, El (Gun Crazy, 1949), de Joseph H. Lewis, 253.
Deslizamientos progresivos del placer (Glissements progressifs du plaisir, 1974), de Alain Robbe-Grillet, 63.
Desprecio, El (Le mépris, 1963), de Jean-Luc Godard, 251, *255*, *256*, 257, 268, **70.**
Deux ou trois choses que je sais d'elle (1966), de Jean-Luc Godard, 87, 122, **30.**
Diligencia, La (Stagecoach, 1939), de John Ford, 115, 122, 138, *154*, *155*, 243.
2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odissey, 1968), de Stanley Kubrick, *290*, 291, **1, 26.**

Eden et après, L' (1971), de Alain Robbe-Grillet, 78, **17, 29.**
Elisa, vida mía (1977), de Carlos Saura, 70, *71*, *72*, **69.**
Espoir, L': véase *Sierra de Teruel.*
Evangelio según san Mateo, El (Il Vangelo secondo Mateo, 1964), de Pier Paolo Pasolini, 25.
Extraños en un tren (Strangers on a train, 1951), de Alfred Hitchcock, 43.

Fantasma de la libertad, El (Le fantôme de la liberté, 1974), de Luis Buñuel, 25.
Fausto (Faust, 1926), de Friedrich W. Murnau, 87, *88*, 173, 174, 175, **43.**
Femme est une femme, Une (1962), de Jean-Luc Godard, 268, **70.**
Film (1965), de Samuel Beckett y Alan Schneider, 161, **68.**
France / Tour / Détour / Deux Enfants (1978), de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 218, 219, **38.**
Fresas salvajes (Smultronstallet, 1957), de Ingmar Bergman, 56.
Furia (Fury, 1936), de Fritz Lang, 121, **16, 55.**

Gertrud (Gertrud, 1964), de Carl Theodor Dreyer, 62, **9.**
Gigi (Gigi, 1958), de Vincente Minnelli, 76, 109, **54.**
Gilda (Gilda, 1946), de Charles Vidor, 252.
Gran ilusión, La (La grande illusion, 1938), de Jean Renoir, 130, 261.
Griffe et la dent, La (1975), de Gérard Vienne y François Bel, 213.

Hinagabana [Flor de equinoccio, 1958], de Yasujiro Ozu, 81.
Hiroshima mon amour (Hiroshima mon amour, 1959), de Alain Resnais, 56, 58, 64, 131, 209, 210, **42.**
Homme qui ment, L' (1968), de Alain Robbe-Grillet, 214, 215, 17, **28-29, 67.**
Hôtel du Nord (1938), de Marcel Carné, 117, 119, **53.**

Idolo caído, El (The fallen idol, 1948), de Carol Reed, 27.
Imitación a la vida (Imitation of life, 1959), de Douglas Sirk, 246, *247.*
Immortelle, L' (1963), de Alain Robbe-Grillet, 213, **17, 29.**
India song (India song, 1974), de Marguerite Duras, 56, 281, **44, 66.**
Iván el Terrible (Ivan Groznij, 1943-1946), de Serguei M. Eisenstein, 114, 118, 122, 209, **5, 49, 57.**

Jeu avec le feu, Le (1975), de Alain Robbe-Grillet, 213.
Joven Lincoln, El (Young Mr. Lincoln, 1939), de John Ford, *233*, *234*, 236, 287, **55.**
Jour se lève, Le (1939), de Marcel Carné, 35, 38, *39*, 41, 253, 261, **51.**

Kermesse heroica, La (La kermesse heroïque, 1934), de Jacques Feyder, 168.
Koshishei [La ejecución, 1968], de Nagisa Oshima, 189, **59.**

Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1948), de Vittorio De Sica, 90, **48.**
Laura (Laura, 1947), de Otto Preminger, 241.
Ley del hampa, La (Underworld, 1927), de Josef von Sternberg, 137
Línea general, La (Staroe i novoe, 1926-1929), de Serguei M. Eisenstein, 114, **5, 62.**
Loulou (Loulou, 1980), de Maurice Pialat, 218, 220.
Luna nueva (His girl Friday, 1940), de Howard Hawks, 158, **11.**

Llegada del tren, La (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895), de Louis Lumière, 177.

M, el vampiro de Düsseldorf (M, Eine Stadt Sucht Einen Morder, 1931), de Fritz Lang, 103, 141, 213, **44.**
Madame de... (Madame de..., 1953), de Max Ophuls, 59.
Malvado Zaroff, El (The Most Dangerous Game, 1932), de Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, 87, 120, 121, 141, **55, 65.**
Más dura será la caída (The harder they fall, 1956), de Mark Robson, 252.
Metrópolis (Metropolis, 1926), de Fritz Lang, 62, 144, 145.
Mi noche con Maud (Ma nuit chez Maud, 1969), de Eric Rohmer, 218, **68.**
Mi tío (Mon oncle, 1958), de Jacques Tati, 213.
Misión de audaces (The Horse Soldiers, 1959), de John Ford, 286.
Mongoles, Los (I mongoli, 1961), de André de Toth, 257.
Muriel (Muriel ou le temps d'un retour, 1963), de Alain Resnais, 58, 63, 75, *83*, *84*, 85, 110, 114, 122, 214, 215, 216, 291, **6.**

Nacimiento de una nación, El (The birth of a nation, 1915), de David W. Griffith, 62, **62.**
Napoleón (Napoleon, 1927), de Abel Gance, 168.
Nazarín (1958), de Luis Buñuel, 25.
Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1921-1922), de Friedrich W. Murnau, 62, 90, 118, 122, 194, 195, *196*, *197*, *198*, *199*, 281, **12, 24, 45, 53.**

Octubre (Oktiabr, 1927), de Serguei M. Eisenstein, 56, 62, 86, 119, 121, 122, 125, 182, *184*, 287, **35, 36**.
Ojos sin rostro, Los (Les yeux sans visage, 1960), de Georges Franju, 56.
Olvidados, Los (1950), de Luis Buñuel, *230*.
Ossessione (1942), de Luchino Visconti, 19, 64.

Pájaros, Los (The birds, 1963), de Alfred Hitchcock, 98, 113, 114, 213, 231, **25, 39, 54**.
Partie de Campagne, Une (1936-1946), de Jean Renoir, 120, 148, 162, **51, 53**.
Pasión (Passion, 1982), de Jean-Luc Godard, 268, **70**.
Pasión de Juana de Arco, La (La passion de Jeanne d'Arc, 1928), de Carl Theodor Dreyer, 182, **9, 24**.
Pays de la terre sans arbre, Le (1980), de Pierre Perrault, 218.
Pépé le Moko (1937), de Julien Duvivier, 56, **37**.
Pequeño soldado, El (Le petit soldat, 1960), de Jean-Luc Godard, 168.
Pierrot el loco (Pierrot le fou, 1965), de Jean-Luc Godard, 168, **70**.
Pilota ritorna, Un (1942), de Roberto Rossellini, 275.
Plaisir, Le (1952), de Max Ophuls, 206, 210, **19**.
Playtime (Playtime, 1967), de Jacques Tati, 54, 213, **21**.
Providence (Providence, 1977), de Alain Resnais, 209.
Psicosis (Psycho, 2960), de Alfred Hitchcock, 115, **18, 25, 54, 64**.

Quai des brumes (1938), de Marcel Carné, 253.
¡Qué verde era mi valle! (How green was my valley!, 1941), de John Ford, 151, 152.

Rebeca (Rebecca, 1940), de Alfred Hitchcock, 43.
Recuerda (Spellbound, 1945), de Alfred Hitchcock, 229, **58, 69**.
Recuerdos de nuestra Francia (Souvenirs d'en France, 1974), de André Téchiné, 117, **53**.
Regla del juego, La (La règle du jeu, 1939), de Jean Renoir, 188, 190, *191*, *192*, 218, **44, 51, 53**.
Rendez-vous Champs Elysées (1937), de Jacques Houssin, 262, **37**.
Revak, el rebelde (Revak, lo schiavo di Cartagine, 1959), de Rudolph Maté, 257.
Revolt of Mamie Stover, The (1956), de Raoul Walsh, 246.
Río Bravo (Rio Bravo, 1959), de Howard Hawks, 137.
Rodilla de Clara, La (Le genou de Claire, 1970), de Eric Rohmer, 218.
Rocky Horror Picture Show, The (The Rocky Horror Picture Show, 1975), de Jim Sharman, 288.
Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta, 1945), de Roberto Rossellini, 273, *274*, 275, 276.
Ronde, La (1950), de Max Ophuls, 59.
Rosa púrpura de El Cairo, La (The purple rose of Cairo, 1985), de Woody Allen, 20, 240.

Saga of Anatahan, The (1953), de Joseph von Sternberg, 206.
Saló o los 120 días de Sodoma (Salo o le 120 giornate di Sodoma, 1974), de Pier Paolo Pasolini, 25.
Schpountz, Le (1938), de Marcel Pagnol, 217, 218, **68**.
Sed de mal (Touch of evil, 1958), de Orson Welles, 111, 123, **55, 59**.
Sexto fugitivo, El (Blacklash, 1955), de John Sturges, 230.
Sierra de Teruel (L'Espoir, 1939-1945), de André Malraux, 252.
Sin conciencia (The enforcer, 1951), de Raoul Walsh y Bretaigne Windust, 252, **55**.
Soga, La (The Rope, 1948), de Alfred Hitchcock, 59.
Sole sorge ancora, Il (1945), de Aldo Vergano, 276.
Solo ante el peligro (High Noon, 1952), de Fred Zinneman, 138.
Sospecha (Suspicion, 1941), de Alfred Hitchcock, 189, **24, 55, 59**.
Sueño eterno, El (The big sleep, 1946), de Howard Hawks, 56, 111, 238, **53, 54, 55**.
Swing Time (1936), de George Stevens, 240.

Te querré siempre (Viaggio in Italia, 1953), de Roberto Rossellini, *255*, *256*.
Tener y no tener (To have and have not, 1945), de Howard Hawks, 137, **20**.
Teorema (Teorema, 1968), de Pier Paolo Pasolini, 25.
Territoire des autres, Le (1971), de Gérard Vienne y Francis Bel, 213.
Testamento del doctor Mabuse, El (Das Testament der Dr. Mabuse, 1933), de Fritz Lang, 221, **18, 20**.
39 escalones (39 steps, 1935), de Alfred Hitchcock, 146, 147, **13**.
Tumba india, La (1959), de Fritz Lang, *244*.

Ultimo, El (Der Letze Mann, 1924), de Friedrich W. Murnau, 85, **45**.
Ultimo tren de Gun Hill, El (Last train from Gun Hill, 1959), de John Sturges, 280, **53**.
Uomo della croce, L' (1943), de Roberto Rossellini, 275.
Uvas de la ira, Las (The grapes of wrath, 1940), de John Ford, 130, **7**.

Vacaciones de M. Hulot, Las (Les vacances de monsieur Hulot, 1953), de Jacques Tati, 213, **21**.
Vértigo: de entre los muertos (Vertigo, 1958), de Alfred Hitchcock, 134, **35**.
Volpone (1940), de Maurice Tourneur, 56.
Vorágine (Whirlpool, 1949), de Otto Preminger, 252.

Zéro de conduite (1933), de Jean Vigo, 35, 36, 37.

Referencias fotográficas:
Avant-scène-cinéma: 179-181, 230, 255 a., 256 a. - Cinémathèque Universitaire: 28-30, 38-39, 71-72, 83-84, 88, 116-117, 154-155, 184, 186, 191-192, 196, 233-234, 247, 259. - Edimédia: 196 ab. der. - Guy Jungblut: 255 ab., 256 ab. - Jean-Louis Leutrat: 196 a., 197-198, 199. - Gérard Vaugeois: 107-108, 243-244, 274, 290-291.

© S.P.A.D.E.M. 1988: 172.

Agradecemos la gentil colaboración en la búsqueda de documentos fotográficos a: Claude Beylie, Jim Damour, Philippe Dubois, Sylvie Pliskin y Catherine Schapira. Agradecemos igualmente a las editoriales y revistas que amablemente autorizaron la reproducción de los cuadros y esquemas que figuran en este libro.

Jacques Aumont y Michel Marie abordan en este libro uno de los fenómenos más problemáticos de la investigación cinematográfica: el hecho de analizar un film de estudiar sus elementos constitutivos tal y como se hace con una novela o una pintura

Basándose en análisis publicados en libros y revistas especializadas desde 1970, sobre todo en Francia y en Estados Unidos, y sin pretensión alguna de proporcionar un método universal, los autores basan su estrategia en describir y comentar los trabajos más perfectos en este terreno destacando sus mejores logros metodológicos.

El volumen incluye una definición de la actividad analítica, la presentación de unos cuantos instrumentos prácticos y el estudio del análisis llamado "textual" el del análisis narratológico aplicado al film y el de la imagen y el sonido. El resultado final es un texto abierto a la discusión en absoluto dogmático y lleno de sugerencias para emprender nuevas líneas de investigación

Jacques Aumont es profesor de la Universidad de Paris-I Sorbonne Nouvelle y autor de libros como *La imagen*, *El ojo interminable* o *El rostro en el cine* todos ellos también publicados por Paidós.

Michel Marie enseña en la misma universidad y ha escrito *La Nouvelle vague, une école artistique* y un estudio crítico sobre *À bout de souffle* Ambos participaron en la redacción de *Estética del cine*, también publicado por Paidós.

J. Aumont/M. Marie Análisis del film

Paidós Comunicación 42

www.paidos.com

Diseño: Mario Eskenazi

ISBN 84-7509-620-4

34042

9 788475 096209